ИСКУССТВО КИНО

№7/8 **2020** www.kinoart.ru

7/8

SERIES

«ДОКТОР КТО»	DOCTOR WHO
«ЧИСТО АНГЛИЙСКИЕ УБИЙСТВА»	MIDSOMER MURDERS
«ОФИС»	THE OFFICE
«ОБИТЕЛЬ ТЬМЫ ГАРТА МАРЕНГИ»	GARTH MARENGHI'S DARKPLACE
«САЙНФЕЛД»	SEINFELD
«ДРУЗЬЯ»	FRIENDS
«ТЕОРИЯ БОЛЬШОГО ВЗРЫВА»	THE BIG BANG THEORY
«СЕКС В БОЛЬШОМ ГОРОДЕ»	SEX AND THE CITY
«БЛУДЛИВАЯ КАЛИФОРНИЯ»	CALIFORNICATION
«СКОРАЯ ПОМОЩЬ»	ER
«ПРОСЛУШКА»	THE WIRE
«ЮРИСТЫ БОСТОНА»	BOSTON LEGAL
«КЛАН СОПРАНО»	THE SOPRANOS
«ВО ВСЕ ТЯЖКИЕ»	BREAKING BAD
«РОДИНА»	HOMELAND
«КАРНАВАЛ»	CARNIVÀLE
«ОСТАТЬСЯ В ЖИВЫХ»	LOST
«БЕЗУМЦЫ»	MAD MEN
«ПОДПОЛЬНАЯ ИМПЕРИЯ»	BOARDWALK EMPIRE
«ВИНИЛ»	VINYL

Еще один номер (а точнее – том) журнала посвящен сериалам и долгоиграющим артефактам, будь то сериальная продукция или многочасовые фильмы. Таков новый контекст, продолжающий исследовать время, процессуальность – в сущности, главный мотив, но и конструкт авторского высказывания. И конечно, зрительского восприятия. Нового и прежнего.

Разобравшись с некоторыми хитами последних лет в прошлом номере и представив разработку времени на смежных территориях (в театре, живописи, литературе и музыке), теперь наши авторы вгляделись в отечественные сериалы и пересмотрели классику. И вновь время определило ракурсы аналитических материалов. Прошлое и настоящее позволяют уточнить или переосмыслить опыт известных режиссеров и дебютантов, разобраться с актуальностью телевизионного и кинематографического наследия, прощупать интересы отечественных авторов, устремившихся на стриминговые платформы в надежде догнать своих заграничных соперников. О стратегии, тактике, утопии и результатах стримингoвой конкуренции читайте статью Ксении Болецкой и беседу Никиты Карцева с продюсерами Евгением Никишовым и Валерием Федоровичем.

Длинные фильмы – специфический анклав, который, как считается, интересует главным образом синефилов. Обращение к радикальному опыту Жака Риветта, Энди Уорхола, Райнера Вернера Фасбиндера позволяет нам думать, что круг зрителей исключительных опусов этих режиссеров будет расширяться. Статьи об этих и других авторах предлагают неожиданный ключ к их фильмам, а также к самому-по-себе и по-разному длящемуся времени в конкретных работах и – в нашей жизни.

Два тома журнала на один, но разветвленный, по сути приключенческий, вроде бы многим знакомый, однако зачастую неопознанный сюжет воссоединит, нам кажется, в виртуальном кинотеатре тех, кто восторгался «Чиками», гневался, смотря «Содержанок», вспоминал «Декалог» или «Фанни и Александра». Кто тщетно и с удовольствием искал смыслы в городской симфонии Риветта, переживал за героев «Безумцев», ничего не знал об украинской продукции нового времени. Кто наслышан об Уорхоле, не устает сыпать цитатами из «Секса в большом городе», прикипел к «Родине» или нашел грозные предчувствия в российской «Эпидемии». И так далее.

Этот номер – тихий призыв к солидарности не только читателей и зрителей, но и нас всех-всех.

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 КСЕНИЯ БОЛЕЦКАЯ
ГОНКА В НОВЫЕ ВРЕМЕНА
Стратегии стриминговых платформ

РЕПЕРТУАР

17 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
КТО ПОЭТ?
«Ростов-папа», «Дневник убийцы», режиссер Кирилл Серебренников

26 АНТОН ФОМОЧКИН
АД, КОТОРОГО НЕТ
«А.Д.», режиссер Дмитрий Светозаров

34 ЕЛЕНА СТИШОВА
С ШИРОКО ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ
«Зулейха открывает глаза», режиссер Егор Анашкин

41 ТИМУР АЛИЕВ
КОРРОЗИЯ МЕТАЛЛА
«Лучше, чем люди», режиссер Андрей Джунковский

46 ДЕНИС КАТАЕВ
НАСТОЯЩИЙ ДЕТЕКТИВ
«Мертвое озеро», режиссер Роман Прыгунов

52 АНТОН ХИТРОВ
СКУЧНО БЫТЬ ЭЛИТОЙ
«Содержанки», режиссеры Константин Богомолов, Дарья Жук

57 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
ОТ ЧУМЫ НЕ ЗАРЕКАЙСЯ
«Эпидемия», режиссер Павел Костомаров

61 ЕВГЕНИЙ НИКИШОВ, ВАЛЕРИЙ ФЕДОРОВИЧ:
«ГОВОРИМ ЧЕСТНО: ДЕНЬГИ»
Беседу ведет Никита Карцев

76 МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ, МАРИНА КРОНИДОВА
РЕАЛЬНОСТЬ ВЫХУХОЛИ
«Последний министр», режиссер Роман Волобуев

82 ЕВГЕНИЙ ТКАЧЕВ
НА БУКВУ «Б»
«Водоворот», режиссер Андрей Загидуллин

87 АРСЕНИЙ ЗАНИН
В СТРАНЕ НЕВЫУЧЕННЫХ УРОКОВ
«Мир! Дружба! Жвачка!», режиссер Илья Аксенов

97 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
РАЗДЕВАЙ И ВЛАСТВУЙ
«Колл-центр», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов

103 ВАСИЛИЙ КОРЕЦКИЙ
НА ЮГ
«Чики», режиссер Эдуард Оганесян

108 КАТЯ МЕТЕЛИЦА
ТРУДНОСТИ АДАПТАЦИИ
Мировые телефраншизы в переводе на русский

113 АНДРЕЙ АЛФЕРОВ
ОГОНЬ И ГЛИНА
«Поймать Кайдаша», режиссер Александр Тименко

119 СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
ВСЯ ЛИЦЕДЕЙСКАЯ РАТЬ
«Слуга народа», режиссер Алексей Кирющенко

РАЗБОРЫ: НОВАЯ КЛАССИКА

129 ГАЛИНА ЮЗЕФОВИЧ
ЖИЗНЬ ПОД УГЛОМ
«Доктор Кто», создатели Расселл Ти Дэвис, Стивен Моффат

136 АННА НАРИНСКАЯ
УПОКОЕНИЕ И УСПОКОЕНИЕ
«Убийства в Мидсомере» («Чисто английские убийства»), создатель Кэролайн Грэм

140 НИКИТА ЛАВРЕЦКИЙ
НЕ ВЫХОДЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ
«Офис», режиссеры Рики Джервейс, Стивен Мерчант

145 МАРАТ ШАБАЕВ
ГОСТИ ИЗ ПРОШЛОГО
«Обитель тьмы Гарта Маренги», режиссер Ричард Айоади

151 АРТЕМ МАКАРСКИЙ
СНОВА СМОТРИМ НА ЧУЖИЕ СТРАДАНИЯ
«Сайнфелд», создатели Джерри Сайнфелд, Ларри Дэвид

157 АННА СОТНИКОВА
ТЕРАПЕВТУ НУЖЕН ТЕРАПЕВТ
«Фрейзер», создатели Дэвид Энджелл, Питер Кейси, Дэвид Ли

167 КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
ДЖОУИ ДЕЛИТСЯ ЕДОЙ
«Друзья», создатели Дэвид Крейн, Марта Кауффман

175 АНДРЕЙ ГОРЕЛИКОВ
ВЕРНИ МНЕ МОЙ ДВЕ ТЫСЯЧИ СЕДЬМОЙ
«Теория большого взрыва», создатели Чак Лорри, Билл Прэди

183 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
СВЯЗАННЫЕ ОДНИМ СЕКСОМ
«Секс в большом городе», создатель Даррен Стар

188 АННА ФИЛИППОВА
БУКОВСКИ НА ПЛЯЖЕ
«Блудливая Калифорния», создатель Том Капинос

193 АНАСТАСИЯ СЕНЧЕНКО
БЕЗОШИБОЧНЫЕ ВРАЧИ
«Скорая помощь», создатель Майкл Крайтон

199 НИКИТА КАРЦЕВ
ИГРА
«Прослушка», создатель Дэвид Саймон

206 ЮЛИЯ ШАГЕЛЬМАН
...И ПРАВОСУДИЕ ДЛЯ ВСЕХ
«Юристы Бостона», создатель Дэвид И Келли

214 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
УТИНЫЕ ИСТОРИИ
«Клан Сопрано», создатель Дэвид Чейз

219 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
АЛХИМИЯ
«Во все тяжкие», создатель Винс Гиллиган

226 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ТРИ ПЕСНИ О РОДИНЕ
«Военнопленные», создатель Гидеон Рафф
«Родина», создатели Хоуард Гордон, Алекс Ганса
«Родина», режиссеры Павел Лунгин, Тамаш Тот

239 СТАНИСЛАВ ЛУГОВОЙ
ЦИРК И ЯРОСТЬ
«Карнавал», создатель Дэниел Науф

250 НИКИТА СМИРНОВ
ЧИСЛА
«Остаться в живых», создатели Джей Джей Абрамс, Деймон Линделоф, Джеффри Либер

256 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
ПОКА ДЛЯТСЯ ЭТИ ЧАСЫ
«Безумцы», создатель Мэттью Вайнер

КОНТЕКСТ: КИНО/СЕРИАЛ

267 АНДРЕЙ КАРТАШОВ
МИР КАК РОМАН
Длинные фильмы и сериалы

273 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ТАЙНОЕ ОБЩЕСТВО СПЕКТАКЛЯ
«Аут 1: не прикасайся ко мне», режиссеры Жак Риветт, Сюзанн Шиффман

281 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
СТОП-МАШИНА
Кинематограф Уорхола как «производство присутствия»

290 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
ТАЙНА ПРОЦЕССУАЛЬНОСТИ
«Цветок», режиссер Мариано Льянас

295 ЕЛЕНА СМОЛИНА
ХОД РЫЦАРЕМ
«Флорис», режиссер Паул Верхувен

300 АНТОН ДОЛИН
ПОНЯТНОЕ НЕПОСТИЖИМОЕ
«Фанни и Александр», режиссер Ингмар Бергман

314 ИГОРЬ ЭБАНОИДЗЕ
СЕРИАЛ КАК ОПЕРА-СЕРИА
«Берлин, Александерплац», режиссер Райнер Вернер Фасбиндер

320 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПАРИ
«Декалог», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

326 НИНА ЦЫРКУН
РЕТРОСВИНГ
Сериальные проекты Мартина Скорсезе
«Подпольная империя», «Винил»

334 SUMMARY

NETFLIX
Disney+
prime
video
tv+

Ксения Болецкая

ГОНКА В НОВЫЕ ВРЕМЕНА

Стратегии стриминговых платформ

В 2019 году в США вышло 532 сериала – это абсолютный рекорд. И по данным аналитиков кабельной сети FX, больше половины этих сериалов выпустили онлайн-сервисы – Netflix, Amazon, Hulu и т.д. Буквально за пару лет видеосервисы стали доминирующими игроками на рынке сериалов. Благодаря глобальности интернета их оригинальные проекты – не чисто американский, но и мировой феномен. На рынке сериалов произошла революция, и это только начало.

На самом деле первый интернет-сериал, то есть сериал, снятый специально для показа в мировой паутине, появился в 1995 году. Практически одновременно с тем, как сам интернет стал доступен частным компаниям и обычным пользователям в США. Это был Rox, а его первый эпизод для интернета – Global Village Idiots. Серия с незамысловатой отсылкой к Маршаллу Маклюэну, собственно, и рассказывала о том, как дикое человечество входит в новую эру информации. Проект Rox живет до сих пор, у него есть свои преданные поклонники, но вряд ли о нем слышали зрители за пределами США: действительно массовую аудиторию интернет-сериалы стали собирать только в последние годы.

Тут за точку отсчета можно смело брать «Карточный домик» (House of Cards) Дэвида Финчера, выпущенный Netflix в 2013 году. Видеосервису нужен был идеальный проект для громкого запуска собственной линейки сериалов. За право показа билось несколько телекомпаний, и Netflix предложил больше всех – около ста миллионов долларов за два сезона. В итоге историю коррумпированного президента США увидели не только подписчики Netflix, но и сотни миллионов зрителей по всему миру. «Карточный домик» стал первым интернет-сериалом, который получил номинацию на

премию «Эмми», точнее, больше тридцати номинаций. И к ним еще восемь номинаций на «Золотой глобус». По расчетам аналитиков, выпуск «Карточного домика» Netflix окупил меньше чем за год – за счет притока новых подписчиков.

В эту же гонку интернет-контента вступили Hulu, чьим первым по-настоящему заметным проектом стал «Рассказ служанки» (The Handmaid's Tale; 2017), Amazon с сериалами «Босх» (Bosch; 2014) и «Человек в высоком замке» (The Man in the High Castle; 2015), Apple с «Утренним шоу» (The Morning Show; 2019), Disney с «Мандалорцем» (The Mandalorian; 2019) и т.д.

Что такое originals?

Интернет-сериалы в англоязычной прессе, как правило, называют originals. Часто, но не обязательно originals отличают от веб-сериалов более короткого формата, который прежде всего распространен на YouTube.

С систематизацией originals есть свои тонкости. Во-первых, это сериалы, произведенные теми же самыми телестудиями, что делают проекты для обычных телеканалов, но полностью выкупленные видеоплатформами для эксклюзивного показа. Как это было, например, с тем же «Карточным домиком». Во-вторых, это сериалы, чья разработка и производство изначально полностью находятся под контролем видеоплатформ. Как было, например, с «Утренним шоу». В-третьих, после того как американские видеоплатформы стали выходить в Европу, Южную Америку, Индию, эти сервисы начали показывать подписчикам под своим брендом специально отобранные иностранные сериалы. Так, в конце 2017 года Netflix приобрел эксклюзивные права на испанский сериал «Бумажный дом» (La Casa de Papel). Видеосервис частично перемонтировал этот проект для глобальной аудитории, а после успешно стартовавшего показа заказал еще два сезона. В прошлом году Netflix впервые приобрел для линейки originals и российский сериал Андрея Джунковского «Лучше, чем люди» (2018), прежде показанный на сервисе Start и на Первом канале.

Глоток свободы

Интернет дал гораздо больше свободы и денег производителям сериалов.

Тот самый проект Rox, пионер интернет-ТВ, сначала выходил на небольшом кабельном телеканале, доступном жителям только одного штата. Телеканалы в других частях Америки не спешили покупать права на показ. Появление сериала в сети делало его доступным для зрителей по всему миру. Правда, с выгрузкой эпизодов в тогда очень-очень медленный интернет создателям Rox пришлось повозиться.

Интернет обеспечил создателям не только путь к зрителям по всему миру, но и возможность работать для узких сегментов аудитории, фанатов определенного жанра, стиля или темы. Теперь можно было

снимать сериал хоть для любителей бабочек – в одном городе вряд ли можно найти достаточное число зрителей для такого проекта, но во всем мире – наверняка. Это резко отличалось от бизнес-модели традиционного линейного ТВ, где каждая единица контента призвана максимизировать аудиторию. Зрители телеканала могут одновременно смотреть только одну программу, пользователи же видеосервиса – тысячи сериалов и шоу. И если каждое такое шоу или сериал собирают пусть небольшую, но лояльную аудиторию, экономика видеосервиса работает.

В 2012 году группа продюсеров и режиссеров из Австралии выпустила независимый интернет-сериал «Девушки из Ньютауна» (The Newtown Girls). Это история небольшой группы девушек-ЛГБТ, живущих в Сиднее. В книге об индустрии культуры (The Culture Industry and Participatory Audiences) Эмма Келти, одна из создателей и режиссеров проекта, позднее напишет, что он мог появиться только в формате интернет-сериала. До массового распространения интернета у независимых сериалов не было площадки для знакомства с потенциальной аудиторией – в отличие от независимых фильмов, для показа которых есть специальные кинофестивали, объясняет она. И указывает, что формат сериала позволяет рассказать не менее длинную историю, чем фильм, при этом запуск в производство интернет-сериала возможен даже при отсутствии большого бюджета и большой съемочной группы. Эпизоды «Девушек из Ньютауна» писали разные сценаристы, снимали разные режиссеры, благодаря чему проект только выиграл, уверена Келти. Ни один из австралийских телеканалов в то время не взялся бы финансировать проект о ЛГБТ, опасаясь низких рейтингов, а в интернете он нашел свою аудиторию. Формат интернет-сериалов позволяет создателям контента противостоять и бросать вызов существующей индустрии культуры и предлагать аудитории альтернативные источники развлечения, заимствуя готовую форму создания сериала у ТВ и используя готовую систему дистрибуции интернета, заключает Келти в своей книге.

Бросать вызов существующим правилам свойственно интернет-компаниям и работающим с ними творческим командам. В том же «Карточном домике» показали, как убийца становится президентом США. В 2018 году Netflix представил свой первый оригинальный сериал для индийской аудитории – «Сакральные игры» (Sacred Games), – за который получил иск в суд. На индийском ТВ есть жесткие правила – запрещены определенные сцены насилия, нецензурная лексика, показ курения, есть ограничения по религиозным вопросам. Но на интернет эти ограничения не распространялись, чем и воспользовался Netflix. В «Сакральных играх» герои матерятся, курят, выпивают и оскорбляют высших чиновников-коррупционеров. Одно из таких оскорблений в сторону бывшего премьер-министра Индии пришлось вырезать, чтобы избежать суда. Кстати, после этого Netflix все же взял на себя обязательства частично соблюдать правила местных цензоров контента.

А вот в Турции обойти цензоров не удалось, и компания объявила, что вынуждена прекратить съемки одного из двух новых проектов. Турецкое правительство потребовало, чтобы сервис исключил из сюжета одного из главных героев – гея. Netflix отказался это сделать и предпочел закрыть проект.

Видеоплатформы чувствуют себя свободнее не только потому, что регулирование контента в сети часто отсутствует. Как правило, сервисы, занятые производством собственных сериалов, зарабатывают деньги на подписке, а значит, могут не переживать, что кого-то из рекламодателей отпугнут иные сцены.

Продюсеры, работающие с видеосервисами, в целом отмечают, что интернет-компании предоставляют им гораздо больше творческой свободы в работе над проектами, чем телеканалы.

Еще одно нарушение принятых в индустрии правил – стимулирование запойного смотрения сериалов, или binge-watching. В 2013 году Netflix не стал выпускать «Карточный домик» по одной серии, а выложил целиком весь первый сезон. Его подписчики могли за один присест посмотреть все тринадцать эпизодов. Это категорически отличалось от традиционного ТВ – в США принято вертикальное программирование, когда новая серия выходит раз в неделю. Но видеосервис решил, что выгоднее подсадить людей на многочасовой просмотр.

Выход сериала сразу всем сезоном и отсутствие ограничений по длине эпизодов сильно повлияли на драматургию интернет-проектов.

На ТВ из-за программной сетки длительность эпизода жестко задана заранее, а если это канал с рекламой, то структура эпизода должна предусматривать наличие рекламных пауз через равные промежутки времени. Все это ограничивает создателей сериалов: ритм рассказа диктуется в первую очередь не сюжетом, а временем в эфире. У интернет-сериалов эпизоды могут быть самой разной длины, довольно часто их длительность в одном и том же проекте отличается – хотя бы на несколько минут.

Благодаря тому что зрители получают сразу сезон целиком, авторы могут рассказывать более сложные истории – с бóльшим числом персонажей, бóльшим числом параллельных сюжетных линий, флэшбэков и т.д. Зрителю нет необходимости удерживать в памяти сюжет до выхода следующей серии через неделю. Опять же это избавляет от необходимости тратить ценное время эпизода на повторение пройденного. Больше гибкости есть и в том, что касается точки кульминации в конце эпизода (cliffhanger), – прерывать сюжет на «самом интересном», чтобы зритель дождался следующей серии, теперь вовсе не обязательно.

Даже «слабости» интернета позволяют сериалам собирать большую и разную аудиторию. Распространению популярных проектов по всему миру очень помогают пираты. Американские видеосервисы, которые и сейчас остаются главными поставщиками онлайн-сериалов, только в последнее время стали легально доступны во многих странах. И там они, как правило, открывают лишь небольшую часть своего каталога.

Первый сезон все того же «Карточного домика» многие российские зрители сначала увидели в пиратской версии.

Тут имеет смысл чуть отступить в сторону и хотя бы коротко вспомнить о том, что видеосервисы меняют не только сериальную, но и киноиндустрию. В 2017 году Netflix выпустил фильм «Окча» (Okja) режиссера Пон Чжун Хо. Это была далеко не первая оригинальная картина Netflix, но именно благодаря ей видеосервис заметили в индустрии кино. «Окча» попала в программу Каннского МКФ, вызвала скандал, после которого интернет-фильмам был полностью запрещен доступ на этот фестиваль, а родные корейские кинотеатры отказались от ее проката. Но критики в итоге были в восторге, и зрителям-подписчикам Netflix картина понравилась. Один из актеров «Окчи» Джанкарло Эспозито расскажет, что «большие студии, видимо, испугались» инвестировать в странный фильм о дружбе девочки и гигантской суперсвиньи, а Netflix дал режиссеру полную свободу действий и почти неограниченный бюджет. Потом Netflix выпустит «Рому» (Roma; 2018), за которую Альфонс Куарон будет награжден «Золотым львом» на Венецианском кинофестивале, а также «Ирландца» (The Irishman; 2018) Мартина Скорсезе. Очевидно, без Netflix эти картины мы не увидели бы – слишком они неформатны и рискованны для киностудий.

Зарабатывает ли Netflix?

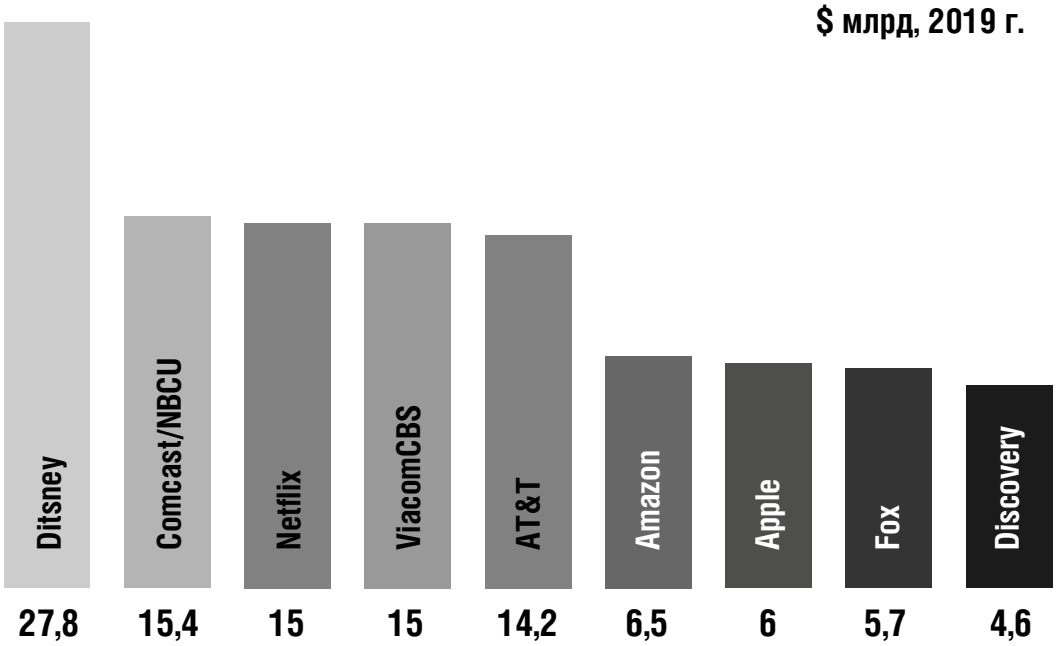
Запуская собственное производство сериалов и фильмов, видеосервисы, конечно, могли бы вырастить с нуля собственных высококлассных продюсеров и звезд. Но зачем, если можно переманить и перекупить их у традиционных медиа?

За последние четыре года Netflix выплатил 540 миллионов долларов только звездам, которые входят в топ-100 самых высокооплачиваемых знаменитостей в США, по версии журнала Forbes. Это заметно больше, чем совокупный гонорар семи звезд из киновселенной супергероев Marvel. И в этом году Netflix, Amazon и Apple совокупно заплатят продюсерам, режиссерам, актерам и шоуменам больше, чем весь Disney, подсчитал журнал.

Гонорары талантам в стриминговых войнах, конечно, поражают воображение. Риз Уизерспун и Дженнифер Энистон получили по два миллиона долларов за каждый эпизод «Утреннего шоу» от Apple. В 2019 году Netflix переманил у HBO создателей «Игры престолов» Дэвида Бениоффа и Дэниела Уайсса и, по данным Hollywood Reporter, в течение нескольких лет выплатит им 200 миллионов долларов.

И гонорары звездам – только часть затрат. Производственные бюджеты сериалов теперь обновляют рекорды по нескольку раз в год. Еще недавно казались астрономическими 11 миллионов, потраченные в 2016 году создателями «Игры престолов» на один эпизод «Битва бастардов». Но теперь 10 миллионов на серию – довольно стандартный бюджет для топового интернет-сериала. По данным Deadline, Apple

Сколько компании в США тратят на создание контента/ $ млрд, 2019 г.



Источник: UBS, Credit Suisse, Financial Times, Variety, данные компаний

заплатил 300 миллионов за два сезона «Утреннего шоу», то есть по 15 миллионов за эпизод. Продюсеры шоу называют эти цифры завышенными, но реальные бюджеты не раскрывают.

За семь лет затраты Netflix на контент выросли почти на порядок: в 2013 году видеосервис потратил на покупку сериалов, фильмов и шоу немногим больше двух миллиардов долларов, а в этом году может потратить больше семнадцати миллиардов. Гигантский видеосервис с числом подписчиков 183 миллиона по всему миру (данные на конец первого квартала 2020 года) подстегивает рост инвестиций других игроков. Amazon с 2013 года увеличил расходы на контент почти в шесть раз – до семи миллиардов долларов в этом году, Apple в 2019-м при входе на онлайн-рынок сразу инвестировал в сериалы и шоу около шести миллиардов.

И конца этой «гонки вооружений» пока не видно. На рынок стриминга выходят все новые и новые игроки: только в этом году появились HBO Max, Peacock от NBC и Quibi. А существующие сервисы открывают для себя новые страны и инвестируют в местный контент. Оригинальные интернет-сериалы уже гораздо больше, чем американский контент, – помимо уже упомянутого испанского «Бумажного дома» Netflix выпустил германо-американскую «Тьму» (Dark; 2017) и израильский сериал «Фауда» (Fauda; 2015), Amazon – британскую «Дрянь» (Fleabag; 2016), и это только вершина айсберга.

Какое-то время традиционные медиакомпании утешали себя мыслью, что Netflix тратит во много раз больше, чем зарабатывает, живет только благодаря раздутой биржевой капитализации и этот

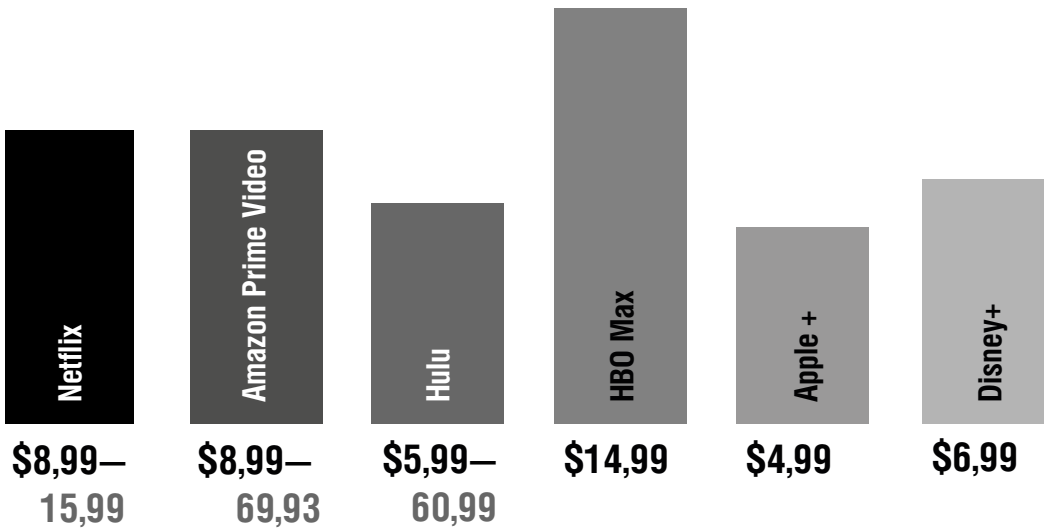
мыльный пузырь обязательно лопнет. Между тем компания стабильно улучшает финансовые показатели – в этом году рентабельность Netflix по операционной прибыли уже около 18 процентов. Это очень хороший уровень для любого бизнеса. Сервис продолжает занимать деньги на производство контента: в 2019-м его отрицательный денежный поток превысил три миллиарда долларов. Но теперь компания аккуратно прогнозирует, что в 2021 году перейдет на положительный денежный поток, а значит, начнет зарабатывать живые деньги. Получается, огромные инвестиции в онлайн-контент в итоге окупят себя.

Расплачиваются за это время пользователи: стоимость подписки на Netflix за последние пять лет выросла вдвое – до 15,99 доллара в месяц за Premium. Чтобы получить доступ хотя бы к шести основным видеосервисам (Netflix, Amazon Prime, HBO Max, Hulu, Apple+ и Disney+), американским подписчикам ежемесячно надо потратить минимум 50 долларов, и это только базовая версия подписки.

Видеосервисы становятся настолько большими игроками на рынке контента, что появляется риск монополизации индустрии. Как и американские киностудии в первой половине XX века, они контролируют всю цепочку производства и дистрибуции контента. Особенно это критично с недавним выходом на онлайн-рынок такого гиганта, как Disney. Старые студии практически задушили независимое кино, и правительству пришлось ввести запрет на то, чтобы студии владели кинотеатрами. Ситуация с видеосервисами еще сложнее, поскольку, в отличие от кинотеатров, они не раскрывают публике и часто самим

Источник: данные компаний

Стоимость подписки на видеосервисы в США (в месяц)



продюсерам данные по просмотрам контента. Так что есть определенный риск, что творческая свобода в работе с видеосервисами со временем обернется для продюсеров и режиссеров диктатом.

Особый российский путь: из эфира и обратно

В России индустрия интернет-контента тоже фактически стартовала с сериала о коррупции: в августе 2018 года видеосервис Premier (тогда еще ТНТ Premier) выпустил «Домашний арест» Семена Слепакова, снятый режиссером Петром Бусловым. Изначально сериал снимался для показа в эфире ТНТ, но идеолог запуска Premier Роман Петренко решил, что «Домашний арест» – тот самый проект, который обеспечит громкий старт видеосервиса и поэтому выйдет только в интернете. Данные за 2020 год Premier пока не раскрывал, но на конец 2019-го «Домашний арест» оставался самым популярным проектом видеосервиса «Газпром-медиа»: у него было 20,6 миллиона просмотров.

Premier стал первым российским видеосервисом, который стал системно выпускать оригинальные сериалы. За ним последовали Start (тоже частично принадлежит «Газпром-медиа»), «Кинопоиск» от Яндекса, Okko от Rambler Group и More.tv от Национальной Медиа Группы (НМГ). Собственный контент со временем появился у крупнейшего российского онлайн-кинотеатра ivi, у Megogo, оригинальные интернет-сериалы обещает поставлять на рынок и оператор МТС. Как и в США, игроков на рынке оригинального контента становится все больше, и их спрос на качественные сериалы быстро растет.

Буквально за пару лет в «пиратской» России появилось больше пяти миллионов человек, которые готовы каждый месяц платить за контент в интернете, за легальный доступ к сериалам и фильмам. И каждый новый яркий проект увеличивает это число.

Отечественные видеосервисы публично не раскрывают производственные планы и бюджеты. Если судить по неофициальным данным топ-менеджеров таких компаний, в течение года на создание интернет-сериалов в России совокупно может быть потрачено около шести миллиардов рублей. Это приблизительная оценка, поскольку планы медиакомпаний в кризис быстро меняются.

Все это дает массу возможностей для продюсеров, режиссеров, сценаристов, актеров, для появления новых имен. Особенно на фоне падения рекламных доходов телеканалов и краха кинопроката из-за пандемии коронавируса.

Как и коллеги из США, российские продюсеры и режиссеры рассчитывали, что интернет-компании предоставят им гораздо больше творческой свободы. На публичных мероприятиях, на неофициальных встречах они убеждали топ-менеджеров видеосервисов, что в интернете выигрывает прежде всего тот, кто готов рисковать: аудитория не будет платить за онлайн-сериалы, снятые по тем же правилам, по которым работает зажатое цензурой и самоцензурой российское ТВ.

Получили ли создатели российских сериалов больше свободы в сети? И да, и нет.

Видеосервисы выпустили проекты, которые сложно представить на российском ТВ. Вспомним хотя бы сериал Константина Богомолова «Содержанки» (2019) на Start. Последний яркий пример – «Чики» (2020) на More.tv от режиссера Эдуарда Оганесяна. Это история четырех подруг, бывших проституток, которые решают открыть собственный фитнес-центр в небольшом городке на Кубани. Кинокритик «Новой газеты» Лариса Малюкова уже назвала этот самобытный и эксцентричный проект сериалом года. Здесь актеры ведут себя как люди и звучит живой язык – вместе с нецензурной лексикой, пишет критик. Запрет на мат в телеэфире и в любых фильмах, идущих в кинотеатрах, коробит многих российских режиссеров. Андрей Звягинцев категорически отказывался вырезать обсценную лексику в «Левиафане» и называл это оскоплением русского языка. Интернет (по крайней мере, пока) позволяет обходить это ограничение.

Но по большому счету надежды продюсеров и режиссеров на воздух свободы внутри российских видеосервисов не оправдались. Чаще всего интернет-компании боятся говорить на «сложные» для российских властей темы – о политике, оппозиции, народных протестах, Русской православной церкви и т.д. Непонятно, рискнет ли какой-то из российских видеосервисов выпустить проект, где у главного героя будет нетрадиционная сексуальная ориентация. Очевидно, видеосервисы не хотят дразнить гусей и привлекать лишнее внимание властей.

Вероятно, больше свободы в отечественных интернет-проектах и не появится. Российская индустрия интернет-сериалов толком не успела оторваться от телевидения и теперь сливается с ним обратно. На рынке США пока явно превалируют видеосервисы, не связанные с традиционными медиакомпаниями и телеканалами. В России же аффилированные с телехолдингами платформы (Premier, Start, More.tv) быстро нагоняют по числу подписчиков независимых интернет-игроков. И такие аффилированные с ТВ игроки практически не производят чистый интернет-продукт. Вскоре после запуска Premier Петренко рассказывал в интервью «Ведомостям», как важно производить сериалы эксклюзивно для интернета: «Ты не можешь идти на компромисс: если делаешь оригинальный контент для интернета, для конкретного видеосервиса, то он должен быть только здесь и больше нигде». Но к 2020 году концепция поменялась – у ТНТ снижались рейтинги и показ «Домашнего ареста» в эфире стал хорошим способом их поддержать. Теперь сериалы «Газпром-медиа» свободно мигрируют между телеэфиром и показом по интернет-подписке. Часть сериалов, производимых для Start, также выходят на телеканале «Супер!» и на Первом канале, а оригинальные проекты More.tv, скорее всего, появятся в эфире НМГ. Телеканалам не хватает контента, и они ставят в эфир свои же онлайн-проекты. И не только свои.

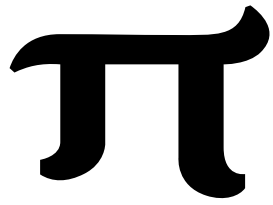
На ТНТ вышел «Проект “Анна Николаевна”» (2020) – один из двух первых оригинальных сериалов «Кинопоиска», а на СТС выходят два оригинальных проекта сервиса Okko. Это означает, что в будущем российские видеосервисы, скорее всего, будут производить сериалы с оглядкой на возможный показ на ТВ. Стало быть, с оглядкой на множество неформальных правил и ограничений эфира.

Казалось бы, продажа прав на показ своего контента противоречит самому смыслу выпуска оригинальных сериалов. Такие проекты создаются эксклюзивно для платформы, чтобы привлечь пользователей: подразумевается, что этот сериал они увидят только здесь и больше нигде. Тем более странной выглядит идея выпускать в федеральном эфире проект, для доступа к которому пользователи прежде оформляли подписку. Какой смысл оформлять подписку на контент, который спустя несколько месяцев будет доступен бесплатно?

Сами видеосервисы объясняют, что показ оригинальных сериалов в федеральном эфире обеспечивает им промокампанию на всю страну.

В итоге такое обратное прорастание интернета в ТВ происходит, конечно, оттого, что в России маленький медиарынок. Ресурсы у медиакомпаний невелики, риски инвестиций в медиабизнес огромные, привычка играть вдолгую отбита на корню, из-за чего по дороге постоянно возникают желание и даже прямая жизненная потребность срезать углы.

Видеосервисы сейчас заняты тем, чтобы выпустить больше громких проектов, пока действительно заметные отечественные онлайн-премьеры можно пересчитать по пальцам. Тем более что игроки живут четким ощущением, что именно эти год-два и определят, какой из сервисов станет лидером и перетянет на себя основную массу интернет-зрителей. ◆



PODPISNIE.RU

Вадим Рутковский

КТО ПОЭТ?

Сериалы Кирилла Серебренникова: опыт сдержанной ностальгии

«Шли по городу две свинки, шли на рынок не спеша, каждая несла корзинку… каждая несла корзинку…» А как дальше? Чем заканчивается куплет? Песенку вспоминал и никак не мог вспомнить мясник Василий Иваныч Потапенко, точнее, Вася, румяный простак, «тюлень» с солнечной улыбкой Гекльберри Финна, работающий на рынке, «где встречают нас событья». На рынке, куда, робея, зашла за свининой для семейного обеда интеллигентная девушка Карина, пианистка, дочь Гамлета и Офелии Арутюновых, подрабатывающая в театре концертмейстером. Рыночный арлекин Бликса предложил свой вариант – «и бутылку портвеша», но целомудренный Вася его с негодованием отверг. Ответ, конечно, знала Карина, в которую Вася влюбился с первого взгляда, причем взаимно, только объясниться друг другу в чувствах мяснику и пианистке сложнее, чем Ромео и Джульетте.

На шекспировскую трагедию и ориентировалась комедия «Шли по городу две свинки…» с Мадлен Джабраиловой и Владиславом Галкиным в главных ролях, пятая серия сериала «Ростов-папа», в котором у каждого эпизода, разыгрывающегося в цветастом и шумном Ростове конца 1990-х, был в основе свой архетип – «Дон Кихот», «Сирано де Бержерак» или лермонтовский «Демон», которым тридцатилетний на момент съемок режиссер Кирилл Серебренников уже был одержим (спектакль «Демон» он поставит в статусе столичной знаменитости в 2004-м, с Олегом Меньшиковым и «Театральным товариществом 814»; сыграют его, кажется, не больше трех раз, а потом Меньшиков испугается слишком близкого контакта с потусторонним и спектакль – не просто удачный, но выдающийся – закроют).

Для кого-то, кто знает Серебренникова по театру и респектабельному кино, судьба которого начиналась

«Ростов-папа»
Авторы сценария Владилен Арсеньев, Александр Полозов, Нина Садур, Александр Родионов, Екатерина Садур, Алексей Беляков, Елена Гремина
Режиссер Кирилл Серебренников
Операторы Сергей Мокрицкий, Эдуард Кечеджиян
Композитор Михаил Шкирман
В ролях: Наталья Гундарева, Сергей Никоненко, Борис Щербаков, Игорь Богодух, Жан Даниэль, Николай Ковбас, Алексей Макаров, Анатолий Лобоцкий, Кирилл Пирогов, Екатерина Шагалова, Елена Морозова, Ольга Хохлова, Катерина Голубева, Мадлен Джабраилова, Владислав Галкин, Николай Добрынин, Евдокия Германова, Илья Осколков-Ценципер и другие
НТВ-Кино
Россия
2000 (1 сезон)

«Дневник убийцы»
Авторы сценария Кирилл Серебренников, Михаил Угаров, Елена Гремина, Нина Садур, Александр Родионов
Режиссер Кирилл Серебренников
Оператор Сергей Мокрицкий
Художник Павел Пархоменко
Композиторы Дарин Сысоев, Олег Синкин
В ролях: Алексей Гуськов, Галина Кашковская, Александра Куликова, Дмитрий Марьянов, Кирилл Пирогов, Анатолий Белый, Вера Воронкова, Марина Голуб, Виктория Исакова, Иван Вырыпаев и другие
Kinematograf-Forum, РТР-Фильм
Россия
2002 (1 сезон)

с премьер в Риме, Локарно, Венеции и Канне, «Ростов-папа» – просто строчка в Википедии, не самая обязательная информация к сведению. Ага-с, понятно, начинал, значит, с телевидения; примем к сведению, смотреть не станем.

Для меня «Ростов-папа» – веха личной биографии: в конце 2001-го я заболел спектаклем «Пластилин», изменившим мое отношение к театру, в первые январские дни 2002-го наткнулся в магазине на видеокассеты с «Ростовом-папой» и все новогодние каникулы взахлеб смотрел. Краски, ритм, отчаянное сумасбродство, головокружительная экстраваганза, в которой Дуся Германова с диадемой из перьев или муратовский человек-гротеск Жан Даниэль далеко не самые причудливые украшения… Все это никак не укладывалось в привычные представления о телевизионном кино и пьянило так же сильно, как многоцветие Феллини или Параджанова (хотя сам Серебренников в начале нулевых среди тех, кого ценит больше всего, первым называл Альмодовара – вполне себе ростовчанина по темпераменту). Сегодня, пересматривая избранные серии, я столкнулся с тем же хмельным эффектом; кураж не выветрился, краски не поблекли. Это всё ваши, Вадим, эмоции, скажет скептически настроенный читатель; что ж, хорошо, можно и без эмоций.

И тогда «Ростов-папа» не только частный случай, уникальный протуберанец, вспыхнувший над хмурой планетой российского ТВ, проявление режиссерского гения в формате многосерийного телефильма, но документ времени, в котором поучаствовали почти все причастные к рождавшемуся тогда новому российскому театру; перекресток эпох, ставший местом встречи новых людей со зрительскими кумирами советского кино; исторически ценный каталог социальных типажей и характеров новой страны, еще не вступившей в пору постылой стабильности.

Двадцать лет назад я относился к театру почти с такой же брезгливостью, как к сериалам, ходил, пользуясь студенческим билетом ВГИКа, разве что в «Мастерскую П.Н.Фоменко» (еще не имевшую своего дома и гастролировавшую по разным площадкам). Собственно, и о «Ростове-папе» впервые услышал от «фоменка» Кирилла Пирогова, с которым, воспользовавшись участием любимого актера в «Брате-2» и «Сестрах», летом 2001-го делал интервью для глянцевого журнала, где работал редактором. Эта часть нашего диалога в финальный материал не попала, потому с чистой совестью цитирую ее здесь; пусть про сериал «вспомнит» не сторонний критик, а непосредственный участник; к тому же возможность ненадолго предаться воспоминаниям – весомый повод писать в 2020-м про работу, датированную 2000-м.

— Есть ли режиссер, на которого ты променял бы свою мастерскую?

– Нет, ну что ты! Променять – вообще бессмысленно, вопрос не совсем корректен. Есть друзья, знакомые, с которыми я хотел бы

работать, оставаясь в своем театре. Вот такой человек не так давно появился, Кирилл Серебренников. Он снимает на ТВ различные вещи.

— Ты у него играл в сериале «Южный Декамерон»?[1]

– Да, только называться он будет «Ростов-папа». Он уже почти год как готов, но проект энтэвэшный, и из-за известного скандала выход его задержался. В сентябре он будет идти на НТВ и сразу же появится на кассетах.

— Телесериалы опаснее, чем кино, можно вляпаться.

– Конечно, опаснее, чем кино или театр тем более. Но бояться тут нечего. Просто неинтересно все это, даже когда артисты хорошие. И это очень обидно – артисты хорошие, а неинтересно. Обидно, что можно ведь было подождать, будет обязательно интересная работа. Спешить не надо. Хотя, наверное, абсурдные слова от молодого человека. А «Ростов-папа» – десять фильмов по 52 минуты, телеформат, 8 минут – на рекламу. Кирилл сделал абсолютно разные фильмы по жанру, артисты почти не переходят. Объединяет все Ростов и то, что все истории связаны с любовью. Была идея, что каждый из десяти фильмов связан с какой-то легендарной древней историей – Кармен, Ромео и Джульетта, но без прямого отношения, только точка отсчета. Это ужасно интересно для драматического артиста – возникает странный объем, все меняется, все по-другому развивается. Мы снимали последнюю, десятую часть, когда из Москвы стал приходить черновой монтаж, и я чуть-чуть смотрел, и это было невероятно. Может, я просто влюблен был, потому что, когда работаешь, влюбляешься друг в друга. В партнеров, в материал, в съемочную группу. Удивительно: если что-то и получается иногда в кино, в театре, это связано с тем, что люди каким-то образом особо относятся друг к другу, хотят общаться, хотят вместе идти и искать. Вот это чудо кино и чудо театра!

— Расскажи про свою серию.

– Может, это пока секрет, я не уверен, хотел бы Кирилл, чтобы люди знали, с чем связана каждая конкретная история. Мой герой – современный молодой человек, занимающийся маркетингом и рекламой. Он разговаривает на определенном сленге – я его даже специально изучал, он довольно трудный, очень рубленый разговор.

— Этакий яппи, который деньги зарабатывает…

– Да, которому все ясно: как и что надо сделать. Кроме одного: он влюбляется в одноклассницу, а она не отвечает ему тем же. Он все понимает, а именно этого понять не может. У меня два партнера, такой треугольник. Одноклассницу играет Лена Морозова, она очень яркая, экстравагантная, отдельная такая. Завершает треугольник главный герой, которого Сергей Никоненко играет.

Теперь уже не тайна, что третья серия «Ростова-папы», «Любовь по пейджеру», вдохновлялась историей Сирано; Коля, герой Пирогова, заказывал любовные стихи для Поли, героини Морозовой, рифмотворцу, сочиняющему нехитрые вирши за деньги – для ресторанов,

1. Таким было рабочее название проекта, о котором я что-то вычитал в сети.

«Ростов-папа», режиссер Кирилл Серебренников

фирм и частных лиц, не способных красиво выразить переживаемое. Вроде выморочный сюжет, сомнительная затея, принадлежавшая, очевидно, Владилену Арсеньеву, инициатору и продюсеру проекта; вызов, с которым могли бы не справиться и такие уважаемые сценаристы, как Елена Гремина, Александр Родионов, Алексей Беляков, Нина Садур, Александр Полозов. Но Серебренников превратил абстрактную идею в стопроцентно живое – и жизненное – кино, пусть сам автор и называл его «фильмом о сказке, далеком южном Эльдорадо»; в честное кино тысячи мелочей и оттенков; без границ между хоралом и карнавалом, без конфликта высокого и низкого. В той же «Любви по пейджеру» наивные стишата сосуществовали на равных с Блоком, Фетом и Маяковским (не боявшимися, кстати, звучать наивно); заканчивало серию подсмотренное в реальном Ростове выступление поэтов-любителей на летней эстраде. Лирика – рука об руку с сатирической «физикой»: в «Любви...» ее представлял создатель «Афиши» Илья Осколков-Ценципер, сыгравший редактора местной газеты, дымившего сигаретой под плакатом «Диздец пизайну». А на титрах звучала «авторская песня» ростовчанки Ларисы Лаухиной: «Ростовские мадонны, глаза у вас бездонны, как будто воды Дона в зрачках отражены. Весны наряд зеленый опять надели клены, ростовские мадонны, в кого вы влюблены?» И кто скажет, что это плохие стихи? Как там у Мамонова – кому какое дело, кто поэт, а кто неизвестно кто? Вот у Серебренникова поэтами были, в той или иной степени, все; и сериал полнился любовью к любым героям – нелепым и благородным, умным и недалеким, главным и второстепенным. Любовью, не исчезнувшей из работ Серебренникова до сих пор, после самых тяжелых лет – изнуряющего, преступного судебного преследования и глобальных разочарований, на мировом уровне завершившихся локдауном и схлопыванием культурного пространства.

«Ростов-папа»

Я познакомился с Серебренниковым в 2002-м, уже будучи фанатом «Пластилина» и «Ростова-папы»; пришел брать интервью, когда Кирилл завершал работу над «Откровенными полароидными снимками» в Театре имени Пушкина (и поначалу был принят настороженно – видимо, уже имевший неприятный опыт общения с журналистами, Кирилл ворчал «ничего же, наверное, не видели?», хотя я-то видел все, что мог посмотреть). Кирилл рассказал, что Арсеньев хотел криминальный сериал, но, как снимать про криминал, Серебренников не знал: «В тюрьме не сидел, а бандитов если и видел, то были они приятными людьми. И Ростов абсолютно не криминальный город, где все уже давно поделено, где все уже в мире друг с другом, отдыхают и разборками не занимаются, а беспредельщики, если появятся, их быстро – чик-чик-чик – почикают, и всё! Тишь и благодать!»

Потому и получился эйфорический фильм – но такой дикий, что вам и не снилось. Может, потому и был снят с эфира на середине, а когда продолжил жить на VHS и DVD, компания-дистрибьютор определила жанр как авангардную мелодраму. Вообще, стремно звучит – кичево и нелепо, но в чем-то и верно: за фасадом массового телезрелища вполне себе авангардистский ураган энергии и полной свободы. В тексте на основе того разговора я не преминул заметить, что беспредельщиком, поколебавшим спокойствие арт-жизни, выступил сам Серебренников (настоящих буйных по-прежнему мало, и кого-то смелее и безогляднее КС мы и сегодня вряд ли найдем в российском кино/театре). «Серебренников, слава богу, не следует совету Аллы Демидовой: “Кирилл, вы должны быть как айсберг”», – писал я тогда и готов повторить двадцать лет спустя. Для Демидовой он, кстати, в те же ранние годы снял своеобразный моносериал «Уроки русского», цикл из двух десятков пятнадцатиминутных этюдов, в которых актриса читает рассказы бунинских «Темных аллей»; стать актрисы – в обрамлении

сентиментально-вульгарного видеоарта, безукоризненно подошедшего исполняемой прозе.

Сегодня «Ростов-папа» еще и невольный мартиролог. Сложно без комка в горле смотреть кадры самого безмятежного эпизода, тех самых «Свинок», где завершение куплету пытаются придумать Владислав Галкин и Марина Голуб: оба ушли преждевременно, в тридцать восемь лет и в пятьдесят четыре года. В сорок четыре при невыясненных обстоятельствах погибла Катерина Голубева – она под именем Катерина Корф играет ростовскую Кармен во второй серии «Мужчины его женщины». По трагическому поводу «Ростов-папа» «пригодился» Национальной академии кинематографических искусств и наук России – детищу Никиты Михалкова, той самой академии, что в марте 2002-го учредила премию «Золотой орел». Первая церемония прошла 25 января 2003 года, в номинацию «Лучшая женская роль» включили Юлию Высоцкую за «Дом дураков», Туйару Свинобоеву, погибшую на съемках незаконченного фильма Алексея Балабанова «Река», и Наталью Гундареву, уже тяжело больную, перенесшую два инсульта и почти парализованную после травмы головы, полученной при падении. «Орел» вручили Гундаревой – за роль в первой серии «Ростова-папы» «Ее последняя любовь...». После награждения Гундарева прожила еще два года, но уже не снималась; работа у ростовского новичка стала ее лебединой песней.

Такой «сладкой женщины» советские кинозрители никогда не видели. Все начиналось с духового оркестра на правом берегу Дона – город праздновал приезд Анны Гусаровой, дивы, очевидно, списанной с Аллы Пугачевой (которой в 2019-м Серебренников посвятил театральное шоу «Наша Алла»). Гусарова Гундаревой в черном парике женщины-вамп капризничала, жаловалась на жару, отменяла пресс-конференции и вынудила спонсора гастролей – владельца мебельного салона (которого сыграл еще один герой советского кино Борис Щербаков) – задать прямой вопрос: «Анна Васильна, вас никогда по лицу не били?» Придумал-таки вопрос, который звезде еще не задавали; не постеснялся. Звезда прямоты не стерпела и рванула на рынок для непосредственного контакта с аудиторией. Поговорила на остановке с бабулями, принявшими ее за откинувшуюся зэчку: «Первый раз за двадцать лет на свободе». Столкнулась в набитом автобусе с пьяненьким поэтом (Сергей Никоненко), мгновенно изобретшим стих на банальнейшее сочетание «любовь – кровь»: «Ее губы искали любовь, ее веки закрыты пока, но теплеет худая рука, будет жизнь ненадолго, слегка, а потом снова вымерзнет кровь». На набережной, отпинав приставучих алкашей, героиня прыгнет в моторку с Никитой (Дмитрий Бозин), длинноволосым Эротом из Театра Романа Виктюка (Виктюк, кстати, тоже засветился в «Ростове...», сыграв подпольного душеприказчика с диавольски поблескивающими глазами из десятой серии «Сынок»). Да, предсказуемо, юноша и станет «последней любовью» дивы, очеловечивание которой, то хрупкое состояние, когда кровь

«размораживается» и меняются спрятанные за черными очками глаза, Гундарева сыграла с мастерством великой актрисы и тем же природным, естественным бесстыдством, с которым обнаженный Бозин выходил из донских вод.

Каким образом Серебренникову удалось созвать в «Ростов…» сонм звезд – от народной любимицы Гундаревой до эзотерической музы Шарунаса Бартаса и Леоса Каракса Катерины Голубевой и снять десятичасовое бесчинство, – загадка. Сам Кирилл объяснял причину смехотворно маленьким бюджетом, мол, за такие деньги можно позволить снимать для себя и друзей и вволю экспериментировать.

Следующее предложение поработать для ТВ Серебренникову поступило от Валерия Тодоровского – и в 2002-м он взялся за проект РТР «Дневник убийцы». Действие разворачивается в двух временны́х плоскостях – в 1918 году и в современной России. Я впервые встретился с Серебренниковым как раз накануне съемок современных сцен в Таганроге, когда историческая часть уже была готова. Серебренников усмехался: «Ну, в общем, мы показали красный террор, хотя показать, как это было на самом деле, вообще нельзя, если показать – закроют телевидение». Он тогда еще добавил: «Я думал, что “Ростов-папа” будет таким редким популярным проектом – легким, иллюзорным, про любовь, а когда он не нашел свою нишу в телеэфире, я подумал: ага, ладно, хотите расчлененки – их есть у меня! Как ни прискорбно, мой роман с ТВ может скоро закончиться. Если я сделаю еще одну резкую вещь, то мне просто не дадут больше денег. На телевидении это нельзя, то нельзя, жестоко нельзя, честно нельзя, про этих людей можно только хорошо, слово “пидорас” лучше не произносить. Скучно это. Лучше пускай закроют, и я буду таким сериальным Тарковским!» Сказанные в 2002-м слова звучат забавной рифмой к новостям июня-2020: Серебренников начинает работу над мини-сериалом об Андрее Тарковском. Деньги на честное кино находятся – значит, время печали еще не пришло.

«Какая роскошная пыль» – первые слова «Дневника убийцы». Их произносит, выводя на запыленной столешнице цифры «1997», Полина (Александра Куликова), молодой историк, которой светит должность директора музея революционного движения. Во время вечеринки Полина и ее друзья находят в инквизиторских закромах архива, где одна сторона – «красный террор», другая – конгениальный ему «белый», тетрадь с «хорошим началом»: «Я убийца. Я убил пять человек». Зловещая единица хранения, «дневник неизвестного, предположительно – 1918 год», оживает на экране и переплетается с современными серийными убийствами. Убийцу времен революции сыграл Кирилл Пирогов; кто играет злодея из 1997 года, умолчу (буду счастлив, если кто-то из читателей этого текста заинтересуется и посмотрит «Дневник…»). Пересказывать фрагменты бессмысленно; в отличие от «Ростова…», где каждая серия самостоятельна, это большой детективный роман, который не разъять на эпизоды. И в котором, в отличие от

«Дневник убийцы», режиссер Кирилл Серебренников

большинства сериалов, в том числе самых прославленных, заслуживших свое место на страницах тематических номеров «Искусства кино», напрочь отсутствует рутина, механическое ощущение монотонного обязательного труда; собственно серийность. А присутствует фирменное серебренниковское ощущение неразрывности истории и сопричастности ей, жуткой, мрачной, но и захватывающей, сплетающей тлен и витальность, жестокость и радость немыслимым образом. Как в образе комиссарши Розы, которую сыграла дебютантка Виктория Исакова, теперь постоянная актриса Серебренникова. Или в парадоксальном комическом штрихе, которым дополняется сцена расстрела: казнь снимают пионеры немого кино; режиссер – в исполнении тогда еще никому толком не известного Ивана Вырыпаева – плотоядно приговаривает: «Давай, давай!», подбадривая то ли вертящего ручку оператора, то ли «затягивающего дубль» расстрельщика.

А песенка про свинок – загадка без разгадки; «официального» окончания у нее нет; это пустяк, распахнутый в бесконечность. Но в самом фильме лучший финал придумал пройдоха Бликса: «Денег нету ни гроша, но поет, поет душа». Собственно, для того чтобы душа пела – хоть в безденежье, хоть в революцию, хоть в ядерную зиму, – и существует кино. Даже если в данном случае оно называется сериалом. ◆

Антон Фомочкин

АД, КОТОРОГО НЕТ

«А.Д.»
Авторы сценария Дмитрий Светозаров, Михаил Смоляницкий
Режиссер Дмитрий Светозаров
Оператор Александр Устинов
Художник Юрий Пашигорев
Композитор Андрей Сигле
В ролях: Данила Козловский, Евгения Игумнова, Рудольф Фурманов, Сергей Барковский и другие
АСДС
Россия
2009 (1 сезон)

Востребованного столичного фотографа Даниила Агеева (Данила Козловский) нанимают запечатлеть пять упадочных мест Санкт-Петербурга для альбома «Закат Европы, расцвет Азии». В оплату сулят солидный гонорар и возможность за большие деньги продать доставшийся по наследству дагеротип; он и является настоящей целью заказчика, поскольку, по преданиям, это ценный артефакт, способный завершить мистический ритуал. В Петербурге творческий процесс Агеева переходит в пьяный загул, заканчивающийся автомобильной аварией. Придя в себя, фотограф понимает, что его славное имя вычеркнуто из истории, и никаких упоминаний о себе он не находит. Тем временем заинтересованная в артефакте группа лиц продолжает преследовать и подступается все ближе.

Один из главных страхов героя в поп-культуре – экзистенциальная боязнь потери собственного имени. Обнуление банковских счетов или утрата привилегированного статуса дают возможность начать все сначала и, наоборот, тешат эго, поскольку позволяют убедиться в силе своей личности, а значит, и имени. Дискредитация вынуждает что-то кому-то доказывать, что зачастую скорее увлекает, а при торжестве правды

еще и приносит удовлетворение. Дереализация, напротив, вызывает ужас: календари врут, портье не узнают, милиционеры не могут найти в базе даже самых скромных упоминаний. Но что гнетет героя особенно по мере сближения с историей предка – нарастающее ощущение предательства собственной фамилии, ведь понятие «древний род» не пустой звук. Фамильное ремесло, фамильный бизнес…

То, что обычно именуется интеллектуальным триллером, зачастую происходит в какой-либо из европейских столиц, где представление о высоком содержится в самой натуре: проспектах, зданиях, даже лепнине на потолке. Проблему с потерей самоидентификации подобные локации усугубляют, ведь раствориться в вековом бэкграунде места еще проще. Оно пережило столько поколений потомков, что герой чувствует себя мелочью и, чтобы оправдать свое существование, начинает двигаться, своими действиями пытаясь разрешить конфликт вечности и собственного имени. Все, что впоследствии стало особенно популярным в нулевые благодаря Дэну Брауну, – борьба с вечностью, попытка разгадать созданное веками. Роберт Лэнгдон сделал себе в этой среде имя, которое способен поставить на кон. Мини-сериал «А.Д.» Дмитрия Светозарова представляет взгляд на подобные жанровые конструкты под грузом русского самосознания, внутри которого всегда протекала борьба между Европой и Азией.

Вплоть до начала 10-х годов работы Светозарова становились своеобразными дагеротипами: зеркальным отражением не десятилетия как такового, а репрезентации этого времени в отечественном кинематографе. Этот ракурс позволяет рассматривать «А.Д.» как фиксацию конкретного момента.

В его фильмах прошлое постепенно становилось утраченным – заброшенные, пустые дома, вымершие города. Некая напасть извне, окутанная флером тайны, изводит коллективное бессознательное, страх становится больше самой угрозы. Мираж, возникший посреди зыбучих песков, окреп, и, посмотрев в глаза этому мысленному псу, каждый видел самого себя. По сравнению с кинематографом начала 80-х изменилось само ощущение пространства, жилье потеряло свою сакральную роль крепости, поколенческого приюта, который обретут в будущем дети детей. Семейные ценности отсырели, свою самость герои бессознательно проявляют с помощью осознания себя как воина, проходя моральное испытание.

Отягощение контекстуальным полем не влияет на те структурные принципы, по которым Светозаров проектирует свои истории. Его «Псы» (1989) – притча, «Четырнадцать цветов радуги» (2000) – сказка. «А.Д.» – приключенческий роман воспитания. «Сталкеровские зоны», в которых оказываются герои этих картин, лишены внутреннего света, в них нет очищения, только покаяние. Покаяние, по своей сути, результат нравоучительного мотива притчи и сказки, своеобразного урока жизни, потому никаких противоречий между сутью и методом подачи не возникает. Иносказательность в 90-х становится особенно

популярным приемом для жанрового поиска. Если перестроечное кино тяготело к тяжелому, метафорическому языку, то с развалом Советского Союза более легкий «фольклорный мотив» становится обрамлением, которое позволяет усилить связь с национальной идентичностью: выразить русский характер на фоне актуальной действительности.

В том, как прописаны герои Светозарова, много литературы – в кинематографе эквивалентом подобной работе с актером является принцип типажа, поверх которого Светозаров наделяет персонажа, к примеру, говорящей фамилией. В «Псах», на манер аналогии с собаками, людей определяла степень их потасканности, чем более «матерым», повидавшим жизнь был мужчина, тем более черствым и стойким он оказывался. В «Четырнадцати цветах радуги» Фарт – кличка главного героя, выдающая желаемое ее обладателем за действительное. Его тенью становится интеллигент Леня Самолетов, витальный мужчина, мечтающий о том, что когда-нибудь простое русское человеческое счастье найдет его: в квартиру вместе с бросившей женой и ребенком вернется тепло, а жизнь будет окрашена в пресловутые цвета радуги, коих в палитре сладкой утопии обычно в два раза больше.

Остальные называются в кадре по степени своей профессии – студент, порнорежиссер, милиционер. Они – архетипы русской жизни, големы, ориентирующиеся в пространстве с помощью своих званий и заложенных социальной ролью установок. Бедным студентом некогда был и Родион Раскольников, по следу которого шел тогдашний милиционер Порфирий Петрович. За несколько лет до «А.Д.», в 2007 году, Светозаров экранизировал программный роман Достоевского «Преступление и наказание». Петербург играл свою собственную роль, а желтизну домов подчеркивала сепия. В «А.Д.» также вклеены небольшие флэшбэки с фильтром цвета выцветшей фотографии. В прошлом, как и в будущем, нас нет, фон остается прежним. За возраст титульного героя, его происхождение и внутренний конфликт отвечает дух времени.

«А.Д.» представляет иной взгляд на систему второстепенных героев. В титрах им даны функциональные имена: издатель, избавитель, незнакомец. Их архетипическая роль ограничена воздействием на сюжет. Тогда как своему главному герою режиссер оставляет инициалы А.Д. – дублирующие имя предка и оставляющие намек на символическое начало, связанное с некими темными материями. У големов, в свою очередь, нет своей истории, они созданы для конкретных задач и не размениваются на то, что не касается дагеротипа и прочих производственных моментов ритуала.

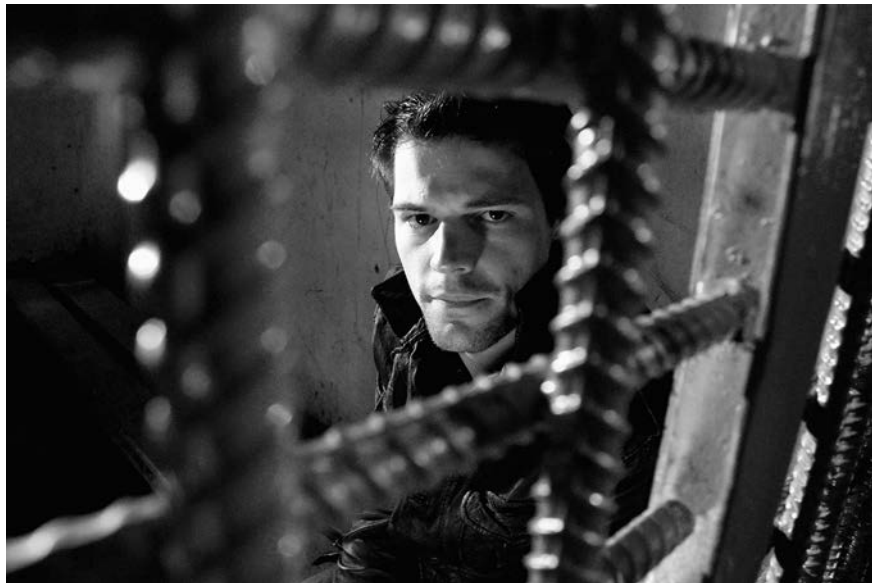
«А.Д.» по форме – авантюрный конспирологический роман. Квинтэссенция зрительского кино нулевых, искаженная вариация «нашего ответа Дэну Брауну». Архивный дагеротип, оказавшийся наследством фотографа Даниила Агеева, в системе координат поп-культуры не что иное, как макгаффин, и сложно придумать этому термину

«А.Д.», режиссер Дмитрий Светозаров

лучшую иллюстрацию. Ведь непроявленный снимок идеально соответствует определению «то, чего нет», будучи при этом и репрезентацией буддийской пустоты. В амальгаме прямоугольной пластины, умещающейся в ладони, может быть сокрыто что угодно: руна, абсолютное знание, просветление, обман, иллюзия и просто белое «ничего». Принцип дагеротипа значителен прежде всего из-за большой роли ракурса – запечатленное зачастую можно увидеть только под определенным углом, что прозаично рифмуется с буддийским просветлением и извечным воспитательным элементом в литературе, где герой непременно должен измениться, рассматривая свои прошлые поступки под иным углом.

Событийное многообразие остросюжетно только на словах. Охота за реликтом, обнуление имени Агеева, гибель всех, кому он способен довериться. Светозаров работает с жанром предельно просто – он рассказывает историю с манящей завязкой полушепотом на кухне коммунальной квартиры в закоулках Невского проспекта. Его Петербург – город, где нас нет, место отсутствия, переплетение проспектов и улиц, ведущее в потаенные дворы, в домах которых этот образ представлен в миниатюре – комнатами с высокими потолками, которые разделяют длинные коридоры. Строение северной столицы напоминает сердечно-сосудистую систему, и, по Светозарову, этот город переживет любого человека и все его будущие перерождения.

В одной из сцен Агеев, опасаясь преследования, пробегает через двор, оказываясь раз за разом у очередного распутья из трех арок, за которыми точно такая же развилка. Мотивированное поиском Шамбалы, мифической страны просветления, путешествие Агеева по бесконечной петербургской рекурсии существенного смысла не имеет. У этой игры нет имени, она просто резонирует с той волной



«А.Д.»

дзен-буддизма, которая распространилась в отечественной культуре за последние двадцать лет по отношению к 2009-му, году выхода сериала.

Даниил на протяжении четырех серий бессознательно постигает идею калачакры, сознавая, что он и есть бытие. Ведь вторгнуться в материю того вневременного «нигде», где он оказался, можно, только изменив ход мысли. В это «нигде» Агеев попадает после похмелья, проведя накануне съемки на четырех точках с руинами, образующими на карте крест. Проснувшись, он выдергивает из разбившихся наручных часов стрелки, садится в машину и уезжает по направлению к Александрийскому столпу. Наткнувшись на незакрытый люк, машина переворачивается. На асфальте лежит рука, высунувшаяся из иномарки. Камера наезжает на девственный циферблат.

Чтобы оказаться в инопространстве, герою нужен физический переход из одной плоскости в другую. Агеев не Орфей, он не входит в зеркало, он просто выпрыгивает из разбитой витрины в центре города и попадает в настоящее безвременье. Но Петербург вокруг меняется только в лицах: скитальцы то и дело что-то бормочут, соглядатаи пытливо смотрят, бездомные норовят обсудить историю буддизма в России. Светозаров намеренно сталкивает на экране актеров разной органики. По сравнению с экспрессивным Козловским эмоции остальных намеренно приглушены, они флегматичны и пассивны. Цель антагонистов – связанная с дагеротипом мистическая манипуляция. Но в чем она заключается? В допотопном желании увидеть желаемое. Про фотографию Арнхейм писал, что зрителю мало того, что снимок является копией объекта, точность изображения должен обеспечивать механический процесс его воспроизведения. Соответственно дагеротип как проводник этого абсолютного знания – пятый элемент, который сам собой должен явить, по меньшей мере, власть над умами.

По Светозарову, путь героя – это бессознательное движение на ощупь к просветлению, инициированное избранностью. Извечная дихотомия добра и зла – это разница задач; адепты второго просто выбирают не ту цель. С романтической линией режиссер обходится куда более вольно. Агееву до какого-то момента ассистирует девушка Майя (Евгения Игумнова), до того работавшая у него на съемочной площадке. В переводе с санскрита Майя – иллюзия, видимость, она воздушна и такая же «не от мира сего», как и город, в котором живет. Ее бестелесность характеризует отсутствие плотского в чувствах к Агееву. Они сосуществуют на протяжении двух серий; в большей степени потому, что она помнит, кто он такой, в меньшей – из-за какого-либо подобия страсти. Призрачность – проявление архетипической роли девушки из русской литературы, склонной вечно спасать грешного, мечущегося возлюбленного, а после каяться. Деконструировав женский образ, Светозаров просто выводит Майю из повествования, она теряется в злополучных арках, и Агеев остается один.

Стержень сериала – идея перерождения, которая сочетается с преемственностью жанровых конструкций. Находясь в абсолютном неведении собственной природы, герой переживает бесконечное страдание, которое инициируется как им самим в форме саморазрушения, так и антагонистами, которые усложняют его путь. При этом режиссер остается верен многовековой европейской культуре драматургии, что открывает иную трактовку названия упомянутого в сериале альбома «Закат Европы, расцвет Азии». Увядание первой связано со страданием, заложенным в самосознании. Восход Востока обусловлен просветлением и внутренним пониманием тех пределов, которые лежат вне физического мира. В первой серии концепция фотосъемки, которую проводит Агеев, сводится к тому, что обшарпанность твердынь – фасадов, колонн – контрастирует с натурщицами, которые должны позировать возле них. «Живость» последних усилена с помощью цветокоррекции. Манекенщицы символизируют плотскую энергию. Их прелесть в сиюминутности существования по сравнению с той вековой историей, которую несут дома Петербурга. Они молоды, появляются из ниоткуда и исчезают бесследно.

Остаются руины, посреди обломков стоит Агеев. «А.Д.» переполнен планами, в которых Даниил оказывается в одиночестве по центру мизансцены, окруженный упадком: утилизированная техника на свалке, выгоревшее фотоателье, заброшенный многоквартирный дом.

Об отсутствии выбора между тремя невзрачными арками до момента просветления можно только догадываться. На первый взгляд перепутье, перед которым оказывается главный герой, достаточно прозаично и повторяет ту развилку, что располагается перед персонажем авантюрного романа, легкая жизнь (Азия) или существование, отягощенное совестью (Европа). Но стороны света сулят эти идеалы исключительно потому, что Даниил сам их закладывает. Несмотря на то что Агеев родом из Петербурга, он отвергает свой город: картинно

закатывает глаза, ненавидит провинциальную фактуру, запущение, нечистоплотность. Его страдание от неясного ума, жизни в измененных формах сознания.

Светозаровские клубы не подсвечены неоном, в них нет даже праздного пафоса, только невзрачная барная стойка и мрачноватые постаменты с шестами для стриптиза. Закономерно, что для петербуржца Светозарова местом, в котором невозможно трезво смотреть на вещи, становится Москва, Агеев своей поездкой в северную столицу совершает паломничество к культурной норме, заложенной в его генах. В тех кадрах, когда главный герой перемещается по Москве, город отображен через призму информационного захламления: фоны пестрят кислотными рекламными объявлениями, за которыми не видно ни жизни, ни домов, ни улиц. Они выдавливают Агеева, пусть их ярко выраженное существование может быть и следствием кокаинового прихода.

Агеев неосознанно постигает четыре благородные истины буддизма, адаптированные к образу жизни современного человека. Сначала он познает страдание через дукху, многообразие пагубных привычек, из которых состоит его повседневная жизнь. Он гневается на бедность города, после чего тянется к видимости удовольствий, синтетическим наркотикам и похоти, и для него в этом акте есть только желание обладать и властвовать. Попав в аварию после ложной нирваны, Агеев встает на благородный восьмеричный путь, что находится между мирской радостью и самоистязанием. Мирская радость – платоническая влюбленность в ассистентку Майю. Самоистязание – сосредоточение лишений: ни номера люкс в гостинице, ни гонорара, ни вещей. Кругом сансары становится ни много ни мало сам город, как сакральный лабиринт, который водит под своими сводами мертвые души и не дает им освободиться. Светозаров представляет жанровую приключенческую модель, положенную на базовые идейные воззрения о буддизме без видимых погрешностей для драматургии. Агеев исправляется, влюбляется, оказывается под ударом и силится избежать нескончаемой слежки. В сериале остается место тайне, страстям, паранойе, погоням, но традиционный для всех сценарных учебников путь героя – это путь просветления. А мотив исправления – не что иное, как постижение нравственности с помощью шоковой терапии обстоятельств. Цель для Агеева не вырваться из круга сансары, а прекратить преследования. Он не думает о нирване, ему, как в любом классическом конспирологическом триллере, просто некогда думать.

Круг сансары оказывается архетипическим адом, поскольку в буддизме предусмотрено мучительное однообразие, которое в кинематографе относится и к типажу, и к сюжетным шаблонам. Круг не предполагает изменения ролей, герой не может стать антигероем, издатель не станет избавителем и наоборот. Мученик пройдет свой путь, но не выйдет за пределы сансары, его роль предначертана только ему, поскольку страдать за правду осознанно – это расчет на то, что за это

воздастся, а никакой выгоды в обретении нирваны предусмотрено быть не должно. Что по-другому заставляет взглянуть на роль классического актанта, нацеленного пробираться сквозь любые события.

Светозаров в силу своего происхождения и активного заигрывания с мотивами сказки открывает возможность рассматривать смешение жанровых конструктов и буддийских максим через две перспективы – классической большой русской литературы и морфологии сказки, что сводит в одной точке под названием «А.Д.» сразу несколько прямых, идущих из самых разных культур.

Агеев чувствует вневременную связь со своим прошлым человеческим воплощением, в мире которого существовали те же второстепенные герои, приводившие в движение колесо сансары. Классическая цель героя в мейнстриме – это спасение всего доброго в попытке победить все злое, но Агеев не ставит перед собой этой цели. В этом заключается разница между Агеевым и среднестатистическим профессором Лэнгдоном. Агеев не существует ради того, чтобы кого-либо спасти или кому-то отомстить, он движется по заранее намеченной траектории к познанию.

Не случайно Издатель посылает Агеева в Петербург снимать руины точно в тех же ракурсах, что на показанных при встрече фотографиях. Закат Европы и восход Азии в альбоме должны отразиться так, как о них говорят и думают: пошловато, прямо, без изыска. Равнозначно это действует и в отношении зрителя, который получает в прямом смысле культурологическое экранное эссе, в котором сопоставляются традиции западной культуры и восточной философии.

Красная иномарка проделывает кульбиты вокруг своей оси. Через несколько секунд сила притяжения сомнет ее. «А.Д.» – запечатленные секунды этого свободного падения, когда в сознании героя проносится целая жизнь. Это зафиксированный момент нахождения отечественного кино на перепутье, между разными традициями и архетипическими конструктами, выбора из которых, по сути, не существует. Проблема выбора – красивая иллюзия, ее может развеять истина просветления, наступающая примерно за десять секунд до приземления. Но времени на обдумывание этого также нет, циферблат пуст, дагеротип не проявлен. Все дзен, все пустое. ◆

Елена Стишова

С ШИРОКО ЗАКРЫТЫМИ ГЛАЗАМИ

«Зулейха открывает глаза»
По одноименному роману Гузель Яхиной
Авторы сценария Анна Аносова, Лариса Леоненко, Василий Павлов
Режиссер Егор Анашкин
Операторы Шандор Беркеши, Алексей Федоров
Художники Мария Турская, Рашит Сафиуллин, Евгений Качанов, Денис Чернышев
Композитор Дмитрий Даньков
В ролях: Чулпан Хаматова, Евгений Морозов, Юлия Пересильд, Роман Мадянов, Сергей Маковецкий, Александр Сирин, Елена Шевченко, Дмитрий Куличков, Роза Хаируллина, Александр Баширов, Рамиль Сабитов, Ратмир Гарифуллин и другие
Кинокомпания «Русское»
Россия
2019 (1 сезон)

Сериал «Зулейха открывает глаза» промоутеры телеканала «Россия» приберегали к концу зимнего сезона как «гвоздь программы», но случился неожиданный – и необъясненный по сей день – облом. «Сериал упущенных возможностей» (Антон Хитров, «Медуза») накрыла хорошо срежиссированная волна как бы стихийного возмущения зрителей, шокированных злостными искажениями «исторической правды». Председатель партии «Коммунисты России» Максим Сурайкин назвал сериал «плевком в лицо всему российскому народу», а его создателей антисоветчиками, которые оперируют ложными фактами с целью очернить историю СССР. Яростный идеологический наезд – маркер духовного оцепенения общества, словно бы и знать не знающего или позабывшего, что коммунистический режим со всеми его институтами вот уже тридцать лет официально не входит в список «славного прошлого» России. Или уже входит? По-любому есть уловка! И она работает: то, что не устраивает консерваторов и охранителей всех оттенков, отвергается как злонамеренная русофобия.

«Зулейхе…» прилетело с двух концов – от гордых великороссов, обиженных, надо думать, за чекистов 30-х, которые представлены в фильме палачами и мерзавцами,

и от мусульманского комьюнити, конкретно из Татарстана, где не популярны ни одноименный роман Гузель Яхиной (написанный на русском!), ни сериал, лишь обострivший протестную реакцию общественных кругов Татарстана, не принимающих в лоно национальной культуры лонгрид, пусть и обласканный московскими литературными экспертами. Роман стал лауреатом престижного приза «Большая книга» (2015), собрал значимые литературные премии («Книга года», «Ясная поляна», «Премия читателя») и по сей день остается, нравится это нам или нет, очень популярным в России. Короче говоря, бестселлер, переведенный аж на тридцать четыре языка. И, независимо от хайпа, возникшего после показа первого же эпизода сериала, но быстро схлынувшего под натиском «короны», рейтинг «Зулейхи…» оказался рекордным! Первые пять серий с отрывом возглавили топ-20 праймовых сериалов всех каналов в 2020 году и в завершающемся телесезоне, а первый эпизод проекта в день премьеры показал лучший старт среди всех сериалов со средней долей 21,4 процента и рейтингом 7,9.

У телезрителей с наработанной за годы привычкой святое время прайма проводить у домашнего экрана в тот тяжкий момент начала самоизоляции не было выбора. Другие федеральные каналы не озаботились контрпрограммированием. Скандал же, затеянный патриотами и радетелями непорочной Руси, сработал как мощный пиар. Сериал, который требуют закрыть да еще шельмуют нашу Чулпан Хаматову, звезду экрана и сцены, конечно же, надо смотреть немедленно.

Публике понравилось, журналисты кисло-сладко высказались, что-то похвалили, кого-то поругали. Что остается критику сегодня, когда сериал давно прошел и погребен под десятком новых стриминговых премьер? Кому охота разбираться по новой, почему Чулпан Хаматова, актриса замечательная, снялась так постно, так неинтересно? Роман Мадянов в роли местного чекиста Зиновия Кузнеца жирно лепит фигуру коррупционера сегодняшнего разлива; Сергей Маковецкий (профессор Вольф Карлович Лейбе) блистательно солирует, портретируя своего доктора «из бывших» то выпавшим из времени безумцем, то целителем милостью божьей, обретшим разум в ссылке. Юлия Пересильд – Настасья, боевая подруга командира Игнатова (Евгений Морозов), главного героя, комсомольская богиня и блудница в духе тогдашней сексуальной революции, – ярким своим темпераментом временами пришпоривает уныло-депрессивное действо сериала. Егору Анашкину, опытному режиссеру, не удалось создать актерский ансамбль. Возможно, звездный кастинг скорее помешал, чем помог. Непростое это дело собрать на съемочной площадке знаменитых и востребованных и подчинить их железной режиссерской воле. Сценарий держится на событийных опорах романа, но режиссеру все-таки понадобился закадровый голос, чтобы закрыть содержательные пустоты и снять возможные вопросы. Самый большой прокол сценаристов, который не смикшируешь закадровым голосом, – ненаписанная роль Зулейхи. Задуманный Яхиной как сериал сюжет про Зулейху в силу

обстоятельств превратился в толстый роман, и сценаристы решили, видимо, что заглавная роль – самоигральная. Евгений Габрилович не раз говорил, что, как бы ни был интересен и привлекателен образ, актеру надо не образ сыграть, а роль. Ее нужно прописать во всех мыслимых и немыслимых подробностях.

Как поступает режиссер Анашкин? Он живописует образ своей героини, нажимая на изобразительные ракурсы и многочисленные планы Хаматовой, портретирует натуру цельную, возвышенную, одухотворенную. Зулейха всегда в хиджабе, что акцентирует ее закрытость и сдержанность. Когда в приступе ревности красавица Настасья агрессивно наступает на соперницу Зулейху: «Чего он в тебе нашел?!», тут нам в помощь лишь нормативы соцреализма: мол, ты плохая и грешная – словом, отрицательная, а Зулейха – скромная, уважительная, как мы любим. Словом, положительный товарищ. Такие нравятся Игнатову, а тебе он не обещался ни любить, ни жениться. Соцреалистическая нотка в качестве спонтанного ресентимента присутствует в фильме. Как в сказке, на диком бреге Ангары встает чудо-городок (спасибо, что не город-сад!), срубленный ссыльными по проекту ссыльного же художника. Фильм балансирует на грани ретроутопии, дело портят лишь темные силы НКВД, захватившие власть в поселке, сместив Игнатова с должности коменданта.

Евгению Морозову повезло больше других: ему досталась драматургически насыщенная роль плохого хорошего человека. Партийный функционер, рыцарь революции, до гроба преданный ее идеалам, он оказывается не то чтобы не зверем – нормальным парнем, не редуцированным классовой моралью до полной человеческой аннигиляции. Командир продотряда, раскулачившего семью Валеевых, застрелившего Муртазу, главу семьи, а позже спасшего Зулейху из тонущего транспорта, набитого ссыльными, а еще позже без памяти полюбившего неприступную татарочку, – такие вот «американские горки». Игнатов строг, но справедлив. К тому же в нем есть мужская харизма – Зулейха восемь лет крепилась и не устояла. Роман был бурный и короткий.

Игнатов хотел жениться на Зулейхе и символически все-таки женился: он дал свое имя ее сыну. Сын кулака и репрессированной матери стал сыном чекиста со всеми гражданскими правами.

Назвать этот сериал историческим у меня рука не поднимается. Да, Яхина работает с историческими реалиями, но, не дрогнув, мелодраматизирует их без оглядки на литературных предшественников и на тех, кто читал Солженицына, Шаламова, Платонова, Евгению Гинзбург. Нарратив, начавшись расстрелом Муртазы (Рамиль Сабитов) и этапированием Зулейхи в ссылку, петляет по крутому серпантину, пока не окажется однажды, что мужем битая, свекровью измордованная «мокрая курица» попала если не в рай, то в хорошее место к хорошим людям. Эти люди, ссыльные ленинградцы, открывают ей глаза на мир. Врач помогает ей родить и выходить сына. В конце концов она узнает, что такое любовь. Полюбит убийцу своего мужа.

«Зулейха открывает глаза», режиссер Егор Анашкин

Кто-то написал о стокгольмском синдроме. Это уж слишком изысканно для бытового реализма, тем более что в фильме едва намечены жанровые признаки психологической драмы и нет оснований говорить о патологиях подсознания. Татарстанские критики, конечно же, не обошли стороной «лав стори» палача и жертвы, увидев в ней метафору отношений России и Татарстана, сюзерена и вассала.

Авторы фильма бесконечно далеки от подобных намеков – они особо не акцентируют тот факт, что Зулейха татарка, то есть человек другой культуры, попала в огромный, неведомый ей и чуждый мир. Как ступить, как слово молвить – не знает, боится прогневить окружение, как боялась она Упыриху (Роза Хаируллина), злобную свекруху. Компьютерные заставки к каждой серии используют мотивы татарского эпоса, и сказкой татарской (на русском языке, конечно) убаюкивает Зулейха своего сына. То есть формально авторы-создатели отметились по национальному вопросу, как в советские времена «дружбы народов». Они как будто не замечают, что времена круто поменялись. Радикально поменялась прежде всего оптика взгляда на «дружбу народов». История Зулейхи, вымышленная она или правдивая, приросла множеством новых и важных смыслов, которые нельзя просто так смахнуть со стола, если ты снимаешь историческое кино.

Проекций сегодняшнего взгляда на многонациональную федерацию под брендом «СССР», на ее имперский характер и колониальные амбиции в сериале нет. Авторы не то чтобы сознательно игнорируют современное знание – они работают в советской парадигме. В подготовительном периоде вряд ли проводился research, тогда бы, возможно, родился исторический сюжет, а не его ориенталистская, то есть колониальная, версия.

«Зулейха открывает глаза»

Парадокс, нечаянная рифма, но создатели сериала смотрят на материал сюжета «широко закрытыми глазами», полагая, что вслепую на отработанных штампах можно снять правдивую историю: как в результате катаклизма классовой борьбы крестьянка из татарской глухомани распахнула глаза и ей открылись горизонты Большой Жизни.

Лишь на сайте Colta.ru появился текст по существу вопроса, не поддержанный, правда, в других СМИ. В статье «Зулейха против Зулейхи»[1] Нурия Фатыхова вводит в постсоветское искусствознание дискурс идентичной национальной культуры и ее судьбы в советское время. По логике такой дискурс должен был имплицитно появиться с развалом советской империи. И это случилось. В первые перестроечные годы. Постколониальный кинематограф несколько лет процветал в Балтии и был замечен на крупных международных фестивалях. Правда, художественная ткань рвалась под напором политического реванша. Тем не менее впечатление от этих фильмов было шоковое. Принять себя как оккупанта меня просто ломало.

Российская критика не поддержала спонтанно возникший постколониальный дискурс, не считала его. А ведь не только у режиссеров стран Балтии рождались подобные идеи. Юсуп Разыков в 1999 году снял в Узбекистане фильм «Оратор» (Voiz) в жанре историко-революционного кино. К тому времени этот системный жанр уже давно был в полемике с самим собой, и в миру его называли историко-контрреволюционным.

По «Оратору» можно изучать азы ориентализма, не имея под рукой одноименной книги Эдварда Саида, библии западных гуманитариев. Этот фундаментальный труд давно переведен на русский[2].

«Оратор» – совсем не пафосная история молодого узбека, оказавшегося на перекрестке истории в самый неподходящий момент.

1. https://m.colta.ru/articles/art/24311-spory-o-zuleyhe-i-sovetskiy-imperializm

2. *Саид Эдвард Вади.* Ориентализм. Западные концепции Востока. *Перевод с англ. А.В.Говорунова.* – СПб., «Русский Міръ», 2006.

Искандер готовился сыграть свадьбу, но внезапно умер его брат, и на руках у младшего по закону шариата оказались три жены старшего. У парня просто гарем – подсудное дело!

Спасает Искандера знание русского языка. С подачи мудрого отца, понимавшего, куда дело клонится, он учился в русской школе. И когда митинговая стихия захватила город, Искандер, преодолевая робость, стал переводить выступления многочисленных русских комиссаров. Пройдя сквозь огни и воды, он сохранит семью, станет диктором на радио и крупным партийным функционером. В империи, чтобы быть успешным, надо владеть языком метрополии. Родная речь без надобности.

«Оратор» трижды был показан в «Панораме» Берлинале и никогда не шел в российском кинотеатре. Как и «Молитва Лейлы» («Кызжылаған; 2002) Сатыбалды Нарымбетова, маститого казахского автора. «Молитва…» – поступок неслыханной смелости. Действие происходит в богом забытом ауле Семипалатинской области. Буквально на краю строго засекреченного полигона, где испытывалось ядерное оружие. Режиссеру удалось добыть и показать в фильме документальные кадры, снятые в степи в момент взрыва водородной бомбы. Меня, правда, больше потрясло другое: авторская позиция. Не срываясь в публицистику, без надрыва Нарымбетов снял мощное свидетельство колонизации собственного народа – стратегию, унаследованную советскими властями от царской империи.

Незамеченными в родных пенатах оказались такие мощные проекты, как социальная драма о маленькой победоносной войне «Время танцора» (1997) Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова и фэнтези с антиимперским бэкграундом «Лунный папа» (1999) Бахтиёра Худойназарова, – обе картины без натяжки ложатся в постколониальный дискурс.

Прокат тогда пребывал в разрухе, вестернизация сделалась повальной модой. Но дело не в прокате. И не в вестернизации. Ни в массовом, ни в элитарном, сколь угодно окультуренном, сознании просто не работало пусть и запрещенное при советской «повестке», но ни для кого не секретное знание: про то, что империя насильственно ассимилировала национальные культуры и вела политику русификации – поначалу огнем и мечом, позже изощренными мирными методами. Советский национальный проект, оторвавшись от корня утопии, стал эффективным рычагом управления огромной страной.

Имперские стереотипы прочно укоренены во всех слоях населения, включая интеллектуальную прослойку. «Без Россий, без Латвий, / Жить единым человечьим общежитьем» – сформулированная поэтом утопия наднационального пустила глубокие корни, породила феномен «многонациональной культуры», с которым не разобрались и по сей день – до того ли нам сегодня?

Нам всегда было неинтересно, что происходит «там», на окраинах империи. А если «там» появлялось что-то из ряда вон – божественный

голос, к примеру, – уже в следующем сезоне он звучал на подмостках Большого театра. И протокол выполнялся неукоснительно: ежегодно в Москве с большой помпой проводилась декада какого-либо национального искусства и литературы.

Когда же наступил час свободы независимых республик, время стряхнуть с себя прах империи, Россию наводнили толпы гастарбайтеров – по сути беженцев, без всяких видов на трудоустройство в своей стране. Тут стало очевидно, что охотников «жить единым человечьим общежитьем, без Россий, без Латвий» в России нет. Риторика «дружбы народов», «пролетарского интернационализма», а также «новой исторической общности – советского народа» отлетела в момент вместе со всей коммунистической догматикой.

Имперское высокомерие западные страны, некогда владевшие огромными колониями, изживают на всех уровнях, включая государственный. История колониальных завоеваний, национально-освободительной борьбы народов против колонизаторов изучается в гуманитарных институтах, где присутствуют такие дисциплины, как colonial studies и postcolonial studies. У нас ничего подобного нет и не предвидится. Как минимум, нужна методологическая база, однако на историков давит союзный договор 1922 года, согласно которому национальные республики добровольно вошли в состав Союза Советских Социалистических Республик при сохранении суверенитета. Словом, все было полюбовно и законно. Хотя не совсем так или даже совсем не так. Это драма, и когда-нибудь она будет описана.

Может быть, дело дойдет и до правдивой истории национального кино в республиках. Никто не станет отрицать, что благодаря российскому патронату азиатские республики сделали колоссальный цивилизационный рывок. Но национальные культуры легли под нож ассимиляции – это так же очевидно. «Буржуазный национализм», то есть борьба за культурную аутентичность, карался жестко. Были стоики, готовые на плаху за свой язык и свою культуру, были и манкурты – с легкой руки Чингиза Айтматова придуманное им слово-понятие из романа «Буранный полустанок» вошло в обиход русского языка. Впрочем, и у нас есть свой аналог: Иван, не помнящий родства.

Фрэнсис Фукуяма напророчил нам взрыв национализмов в XXI веке. Как в воду глядел. Россия, однако, памятуя о своем особом пути, нашла способ игнорировать мировые тренды и конкретные ситуации. Россия повернула оглобли на 180 градусов: вперед, в прошлое! Наше будущее – это наше прошлое!

Сериал «Зулейха открывает глаза» послушно лег в патриархальный стрим, не заметив, что на рубеже веков, уже в постсоветские годы, была стартовая линейка фильмов с серьезным намерением широко открыть глаза на отечественную историю. ◆

Тимур Алиев

КОРРОЗИЯ МЕТАЛЛА

«Лучше, чем люди»
Создатель Александр Кессель
Авторы сценария Александр Даган, Наталья Кудрявцева, Василий Мешков, Андрей Иванов, Олег Кузьменко, Анна Дубинская, Ася Гусева, Марина Кошкина, Татиана Донская, Александр Кессель, Тимофей Декин, Марина Дяченко, Сергей Дяченко, Инна Оркина, Анна Гершович
Режиссер Андрей Джунковский
Оператор Илья Овсенев
Художник Юрий Фоменко
В ролях: Паулина Андреева, Кирилл Кяро, Александр Устюгов, Ольга Ломоносова, Эльдар Калимулин, Виталия Корниенко, Вера Панфилова, Александр Кузнецов, Федор Лавров, Сергей Сосновский и другие
Start, Первый канал, Sputnik Vostok Production, Yellow, Black & White
Россия
2018–... (2 сезона)

В недалеком будущем (на сериальном календаре 2029-й) инновационная российская корпорация «Кронос» поставляет в страну для служения людям различных андроидов. Боты стали новой реальностью, с которой свыклись не все: группировка, называющая себя «Ликвидаторы», проводит акции, призванные напомнить людям об их человечности. Начав заниматься самым тяжелым трудом, таким как работа в шахтах, космосе и на тяжком производстве, постепенно роботы начинают играть другие роли. Их эксплуатируют в качестве обслуги, поваров или даже любовников. Бот Ариса в исполнении Паулины Андреевой – робот, приобретенный владельцем «Кроноса» Виктором Тороповым (Александр Устюгов) на черном рынке. Ариса – эмпатический бот, способный считывать человеческие эмоции. Торопов имеет большие планы на свежее приобретение, но им препятствует уникальность Арисы. Вскоре в ее жизни появится семья Сафроновых – Георгий (Кирилл Кяро), Егор (Эльдар Калимулин) и Соня (Виталия Корниенко). Семья, члены которой станут авторизованными пользователями необыкновенного бота.

На протяжении шестнадцати серий зрители сериала «Лучше, чем люди» погружены в необыкновенную вселенную. В городе будущего, где происходят основные

«Лучше, чем люди», режиссер Андрей Джунковский

события, мы без труда узнаем очертания Москвы в целом и здания делового центра Москва-Сити в частности. Российские кинематографисты лишь в последние три-четыре года стали выезжать за границы МКАД, показывая не только столичные бульвары и переулки. Новодельные высотки, возвышающиеся над Москвой вот уже двадцать лет, также набили оскомину, мелькая в каждом третьем крупнобюджетном российском фильме – от «DuxLess» Романа Прыгунова до альманаха «Про любовь» Анны Меликян. Однако создатели сериала приукрасили башни с помощью спецэффектов: будет чему удивиться, когда вроде бы знакомые силуэты появятся в кадре.

Ставку на стремительный прогресс в различных областях науки и культуры авторы при этом делать не стали. Городская среда, элементы одежды, общественные пространства и автомобили в 2029-м в целом остаются плюс-минус такими же, как и в 2017-м, когда съемочный процесс проекта был завершен. Машины здесь не летают, технологии телепортации по-прежнему не существует. А вот привычные гаджеты вроде смартфонов теперь вшиты прямо в человеческие тела. Дома и техника управляются с помощью голосовой команды (здравствуй, технология «Умный дом»). Люди вовсю пользуются квадрокоптерами и постоянно разговаривают с пустотой возле себя (гарнитуры уже не нужны). Телевизор, судя по всему, и через десять лет промывает мозги народонаселению – ток-шоу главных каналов вполне могут сравниться с нынешними «Время покажет» и «60 минут», а то и переплюнуть их по степени аморальности и цинизма. Теперь ТВ-шоу транслируют на стенах небоскребов.

Важный элемент сериала – репрезентация отношения к ботам со стороны различных групп социума. Многие десятилетия кино – от «Метрополиса», «Степфордских жен» и «Терминатора» до «Приключений

Электроника», «Мира Дикого Запада» и «(НЕ)идеального мужчины» – вытягивало из проблемы сосуществования людей и машин все, что возможно. Автор идеи «Лучше, чем люди» сценарист Александр Кессель и режиссер проекта Андрей Джунковский, вероятно, были знакомы с предыдущими наработками кинематографа. В попытках найти не вполне тривиальный подход к данной проблематике создатели с развитием событий меняли акценты с роботов на людей и обратно. Так, зритель то и дело был вынужден задаваться вопросом, кто именно на экране действительно заслуживает звания человека – люди или боты.

Общая атмосфера сериала «Лучше, чем люди» выдержана в мрачных тонах киберпанка – в духе «Бегущего по лезвию» Ридли Скотта, но без злоупотребления неоновым освещением. В этой вселенной помимо большого внимания к технологиям авторы не забывают и об объемной семейной драме, корни которой расписаны широкими мазками. Георгий – разведенный отец ребенка с поломанной судьбой. Ныне он патологоанатом, но когда-то был одним из лучших нейрохирургов в стране. Как и в «Эпидемии» Павла Костомарова, герой Кяро ругается с бывшей женой Аллой (Ольга Ломоносова) и тоже из-за ребенка: та с новым мужем хочет улететь в Австралию и детей забрать с собой, муж же с таким решением не согласен. Казалось бы, довольно тривиальный семейный конфликт, но появление в семье бота Арисы кардинально меняет положение дел.

Российская действительность сериала не забывает напоминать о себе. Вроде бы в киберпанке на фоне популяризации технологического прогресса нравственный и культурный уровень общества неизбежно падает. Но high tech, low life ждать не приходится. В кадре мы по-прежнему заперты в границах условно собянинской Москвы, за годы разросшейся до невероятных масштабов (имеется, например, уже Пятое транспортное кольцо). Яндекс во вселенной «Лучше, чем люди», видимо, ликвидировали. Ее роль играет Сбер, который перенес политику «одного окна» в различные сферы деятельности и теперь может оказывать, кажется, все существующие на свете услуги. Контора подчинила все социальные институты местного общества. Масштабный продакт-плейсмент Сбербанка – еще один элемент, встраивающий сериал в исключительно российскую парадигму.

Пусть авторы и отрицают всяческие аналогии, но нельзя не отметить, что общая концепция российского сериала схожа со шведским проектом «Настоящие люди» (Äkta människor; 2012–2014) и с британским «Люди» (Humans; 2015–2018). И если шоу с Туманного Альбиона стартовало в 2015-м, когда «Лучше, чем люди» уже находились в работе, то «Настоящие люди» появились в эфире за год до начала производства российского проекта. Интересна эволюция названия от одной адаптации к другой: изначальное заглавие сериала имело довольно четкий посыл в том, что андроиды не хуже людей, ведь у них тоже есть чувства. В России же первоначальный смысл переиначили на 180 градусов – андроиды стали людей превосходить.

Да, в каждом из трех упомянутых сериалов, снятых в разных странах, есть радикалы, недовольные существованием ботов. В каждом имеется женская модель андроида, которая невольно становится частью семьи. Но ругать российских киноделов за банальное копирование некорректно. Когда сценаристы прорабатывают будущую вселенную, в которой моделируются события их истории, они исходят из одних и тех же логичных выводов. Сериал «Лучше, чем люди» не стал исключением из десятков произведений, действие которых развивается в будущем, где есть роботы. Естественно, что три закона Азимова будут для местной робототехники основополагающими. Очевидно, что их будут использовать для секса или для тяжелых работ. Конечно, будут как недовольные, так и те, кому это на руку.

Занятно представлен в сериале процесс очеловечивания Арисы. В случае с Долорес Абернати из «Мира Дикого Запада» трансформация андроида в субъект, обладающий мышлением и самосознанием, проходила тонко и изящно. В «Лучше, чем люди» сценаристы постепенно, без спешки позволяют Арисе развиваться от серии к серии и в конце концов даже «перейти на новую ступень», будто перед нами трансформация Люси Люка Бессона. Некоторые детали и тонкости процесса остаются за кадром; возможно, виной тому сжатые сроки производства и съемки двух сезонов по восемь серий одновременно. Отдельными элементами Ариса похожа на наиболее ярких персонажей подобного типа. Забота, напоминающая о NDR-114 из «Двухсотлетнего человека» Криса Коламбуса, соседствует в характере героини с хрупкостью Алиты Роберта Родригеса. Когда Арисе необходимо постоять за себя или действовать в интересах семьи, перед нами настоящий майор Мира Киллиан из «Призрака в доспехах» Руперта Сандерса. Когда авторам следует напомнить о наивности бота, ее поведение в точности такое, как у советского Электроника.

При этом нельзя сказать, что именно Ариса тянет все одеяло сюжета на себя. Разные сценарные ответвления за шестнадцать часовых серий несколько раз переплетаются между собой, в итоге подводя историю под общий знаменатель. Каждый из заглавных персонажей раскрывается, у всех рано или поздно находятся скелеты в шкафу. Сюжет «Лучше, чем люди» достаточно многогранен, чтобы увлечь самую разную аудиторию и до самого финала не отпускать. Некоторая недосказанность все-таки проскальзывает: так, например, при обсуждении разработчика Арисы (родом тот из Китая, куда, видимо, перебрались лучшие умы биоинженерии) затрагивают политику одного ребенка в КНР и появление эмпатического бота напрямую подвязано к особенностям национального мироустройства. Однако в дальнейшем эта деталь полностью игнорируется, а попытки отрефлексировать ее в плоскости российской ментальности не происходит.

Вопросы возникают и по поводу мотивации героев, которая особенно начинает страдать во второй половине истории. Быть может, уложись сериал в восемь серий, таких проблем не возникло бы.

Отдельные поступки персонажей выглядят надуманными и выходящими за рамки характеров, которые нам представили в начале сериала. Проблемы у героев в ладно скроенном сценарии обычно возникают в силу непреодолимых обстоятельств. Здесь же они начинают ходить кругами и ошибаться там, где от них ничего подобного не ждешь. Выставлено это, как правило, в форме сюжетных твистов и один-два раза даже срабатывает. Но излишняя эксплуатация откровенной глупости героев переходит все мыслимые и немыслимые границы.

Впрочем, помимо основной сюжетной канвы сериал успевает поднять и проработать целый ворох тем. Найдется место старому доброму распилу бюджетных средств (в наше время господин Торопов непременно стал бы героем расследования Алексея Навального); сотрудничеству криминальных структур и бизнеса; родственным связям влиятельных бизнесменов и государственных служащих; даже идеологической обработке молодежных группировок ради использования в корыстных целях (эдакая будущая версия идеалистов из движения «Сорок сороков», обслуживающая понятно чьи интересы и помешавшаяся на андроидах). В том числе благодаря многообразию вопросов российский сериал выигрывает по сравнению с западными аналогами.

Например, рядом с британским и шведским проектами «Лучше, чем люди» на удивление реалистичен. Как и в любом другом сериале, здесь есть ряд определенных условностей, которые мы принимаем как данность формата. Вместе с тем российское шоу, заходя на территорию Филипа Дика, старается выдержать баланс между погружением в футуристический киберпанк, семейной драмой и поиском ответов на вопросы, есть ли у робота душа и, что более важно, как существовать обычным смертным с таким необыкновенным «организмом». Возможно, ответы найдутся в гипотетическом продолжении, на которое оставлен задел в финальном эпизоде. ◆

Денис Катаев

НАСТОЯЩИЙ ДЕТЕКТИВ

«Мертвое озеро»
Создатель Александр Сысоев
Авторы сценария Роман Кантор, Роман Прыгунов, Дмитрий Абезяев, Владимир Васильев
Режиссер Роман Прыгунов
Операторы Павел Капинос, Илья Авербах
Художники Юлия Феофанова, Анна Караваева
В ролях: Евгений Цыганов, Павел Табаков, Александра Ребенок, Александр Робак, Андрей Смоляков, Виктор Хориняк, Павел Ворожцов, Лев Прыгунов, Тимофей Трибунцев, Евгения Шипова, Надежда Михалкова, Ксения Кутепова, Полина Кутепова и другие
Студия «Медиаслово»
Россия
2018 (1 сезон)

Чудаковатый детектив из столицы приезжает в сонный северный городок с причудливым названием Чангадан, чтобы расследовать загадочное убийство в некогда тихом местечке, где на первый взгляд нет зависти и злости. В суровых условиях арктического холода он пробирается в глубь запутанной мистической истории, замешенной на ритуальных практиках коренного населения, круговой поруке местной элиты и прочих странностях и секретах местных жителей. В какой-то момент депрессивный следователь с темным прошлым, еще более туманным настоящим и скверным характером органично вписывается в эти невероятные условия, сливается с фантастическими ландшафтами, свыкается с окровавленным снегом и становится своим в этом заполярном полтергейсте. Детективная линия уходит на второй план, уступая место потусторонним явлениям и острым предметам, в которых и скрыта истина, находящаяся всегда где-то рядом, но, как ахиллесова черепаха, всегда на шаг впереди.

Все это идеальная формула любого мистического нуара или северного детектива, которую нам завещали Линч со своим «Твин Пикс» и братья Коэн с «Фарго». Именно они сиянием нордического разума породили чрезвычайно

востребованный нынче скандинавский жанр. Эти «северные потоки» теперь популярны и распространены, став культовыми среди адептов скандинавского стиля в моде. В нулевые это увлечение в одночасье приняло масштабы пандемии. «Комиссар Мартин Бек» (Beck; 1997–…) породил «Убийство» (Forbrydelsen; 2007–2012), «Убийство» породило «Мост» (Bron/Broen; 2011–2018), «Мост» породил «Фортитьюд» (Fortitude; 2015–2018) и всех его братьев. Перечислять можно бесконечно, а списки лучших скандинавских сериалов множатся год от года. Все хорошо знакомы с этими примерами, но вот же парадокс: в одной из самых заснеженных стран мира, 20 процентов территории которой лежит за Северным полярным кругом, до 2019-го фактически не было снято ни одного заметного фильма в этом направлении. При том, что страсть к тайнам под ледяным покровом у нас, выходцев из «Отеля “У погибшего альпиниста”», заложена генетически. Сегодня же один из самых популярных в России писателей – норвежец Ю Несбё, чьи серии детективов про инспектора Харри Холе расходятся миллионными тиражами. Именно Несбё фактически и стал предтечей скандинавского бума. К тому же обратный интерес у создателей этих сериалов к нашей стране тоже присутствует, все-таки сказывается роковое соседство. Взять хотя бы норвежских «Оккупированных» (Okkupert; 2015) с Ингеборгой Дапкунайте в одной из главных ролей, где Россия рассматривается как агрессор, которая подавляет несчастную Норвегию из-за конкуренции на нефтяном рынке. Надо сказать, что русские в скандинавском нуаре традиционно выполняют стереотипные роли опасных героев – мафиози, убийц или кровавых миллионеров. Но все-таки и без них никуда.

Казалось, самое время и нам бы высказаться на тему соседей. Но на северную экспедицию решались долго, присматривались, что даже оправдано, так как, пожалуй, за исключением американской версии «Убийства» (The Killing; 2011), почти все адаптации выглядели намного хуже оригинала. Скандинавы явно апроприировали жанр и как будто заколдовали его от приспособления кем-то извне. Однако шанс первопроходца предоставился режиссеру Роману Прыгунову, который прежде занимался все больше коммерческими и развлекательными проектами, в частности франшизой «ДухLess». Варяг в жанре благодаря смелости и финансовой поддержке онлайн-платформы Premier сумел пойти ва-банк и разгадать культурный код скандинавской сказки. Но для этого пришлось пожертвовать оригинальностью, ведь его «Мертвое озеро» сделано как будто по учебнику под названием «100 и один совет. Как снять идеальный скандинавский детектив». Главные идеи, характеры и паттерны поведения такого рода сюжетов здесь на месте. «Курара Чибана / здесь климат своеобразный / разный народ и системы разные / и звуки и знаки на стенах / и странные надписи» – эта песня екатеринбургской группы «Курара» Олега Ягодина, саундтрек сериала, становится знаковым приглашением во вселенную вымышленного заполярного города Чангадан.

Начнем с названия. Во-первых, здесь мы видим прямую отсылку к еще одному популярному сериалу последнего времени в этом же духе – «Вершине озера» (Top of the Lake; 2013–2017) Джейн Кэмпион, где мы уже попадаем в новозеландскую хтонь. Вода – это самая естественная среда таких историй, к ней всегда повышенный интерес, как у Иосифа Бродского, который, к слову, любил проводить время на шведских островах. «Водичка – это единственное, на что ты можешь смотреть без раздражения. То есть на свете существуют два самых главных шоу для меня – вот это и облака. Самое многособытийное зрелище, бесконечное приключение. Не говоря уже о том, что облака в водичке отражаются, голова идет кругом. В совершенно замечательное, экстатическое состояние можно прийти» – именно такими словами из эссе «Набережная неисцелимых» нашего нобелевского лауреата мы можем описать механизмы погружения зрителя в странную атмосферу северных детективов, где все концы спрятаны в воду. Вот и здесь снова на первом плане водоем, озеро, рядом с которым и происходят тревожные события. Например, еще до разворачивающихся в сериале приключений в озеро падает вертолет с местным бизнесменом из градообразующего предприятия «Ураникум», дочь владельца которого и стала жертвой ритуального убийства. И пускай капает с неба, ведь мокрое – самое органичное состояние для этой монохромной реальности, где следы традиционно смываются. В конце концов, вода – неотъемлемая составляющая мира Линча в «Твин Пикс»: она вырывает нас из повседневности и несет к чему-то неизведанному и потустороннему, приближает к смерти.

Холод и вечная мерзлота как продолжение водной стихии. Здесь каждый кадр пробирает до костей самого толстокожего зрителя, а убивают подчас даже сосульки. Заполярная Россия снята в Кировске Мурманской области, который обслуживает горнолыжный курорт Большой Вудъявр. Но ничего теплого и уютного от туристического городка Чангадану в сериале не досталось, кроме Алины (героини Александры Ребенок), девушки из местной гостиницы, которая становится одним из проводников в мир закованных во льдах отступников. Кстати, в переводе с языка северных народов «вудъявр» означает «горное озеро». Вот и получается то самое ледяное озеро Коцит, где вечно терзаются грешники на фоне заснеженных склонов, заиндевевших сопок и бескрайних белых просторов. Потому все пространство в фильме мертвецки холодное и стерильное – от главного офиса «Ураникума», похожего на замок Снежной королевы, до морозильной камеры местной пиццерии, где коченеет нелепый, но идеалистичный молодой полицейский Павел Скворцов (Павел Табаков), который никак не может вырваться в Москву от греха подальше. Это история про город, которого нет, про вакуум, где жизни не осталось.

Главный герой Максим Леонидович Покровский (Евгений Цыганов) – типичный угрюмый следователь из столицы, который находится на грани нервного срыва и сам того гляди уйдет в иные

«Мертвое озеро», режиссер Роман Прыгунов

миры. Слишком карикатурный образ, который идеально совпал с физиогномикой вечно флегматичного Евгения Цыганова. До «Мертвого озера» в роли именно такого сыщика он появился в «Блокбастере» и «Проводнике». Что любопытно, во всех этих картинах он играет одного и того же героя – сбитого летчика с проблемами из прошлого, суицидальными наклонностями и отсутствием хоть какого-то налета оптимизма. Ему вообще к лицу депрессивная северная природа, он с ней органично сливается, вспомним хотя бы эпическое заполярное полотно «Территория» Александра Мельника: и там и тут его героев и не отличить, и свитер крупной вязки всегда при нем. Играть таких постепенно исчезающих людей как будто суждено этому артисту. Но здесь Цыганову пришлось все-таки немного расширить границы амплуа. Как и к агенту Куперу в «Твин Пикс», к нему приходят на помощь потусторонние силы, которые дают определенные знаки и наводки. Проговаривать странности городка следователю Покровскому удается по видеосвязи с собственной Дайаной – Наташей (Надежда Михалкова), помощницей из Москвы.

Потусторонние силы в Чангадане представлены во всей красе. С одной стороны, коренное население – эскимосы, облаченные в оленьи шубы. Они сразу же попадают под подозрение: кому же еще устраивать ритуальные убийства, как не им? Но, с другой стороны, именно их ритуалы спасают жизнь Покровскому. Есть там и свои «дамы с поленом» – Зинаида и Татьяна Петровны, великолепный дуэт сестер Кутеповых, сыгравших подозрительных и таинственных сиамских близнецов, хранительниц краеведческого музея, которые наводят туману и путают следы как следователю, так и зрителям, чтобы те не познали загадочный мир духов. С этими персонажами в холодный сериал приходят ирония и даже юмор, чего так не хватало. Шутки на тему

«Мертвое озеро»

секс-игрушек в качестве вещдоков, в которые в руках самого молодого полицейского превращается даже пистолет, заслуживает особого уважения на фоне пуританского сериального контекста в России. В этом застывшем микрокосме возможно все: труп шевелит рукой при осмотре в морге, гроб дает крен во время спуска в могилу, а тело местной Лоры Палмер, с которого все начинается, и вовсе напоминает искаженные холодом тела жертв перевала Дятлова.

Однако сказать об отсутствии специфических российских черт в «Мертвом озере» все-таки будет неправильно. Про суровую русскую жизнь здесь рассказано в духе расследования Алексея Навального, хоть и в завуалированном сказочном виде. Местный полицейский в первой же серии символично зачитывает анекдот из сети: «Как сегодня жить в нашей стране – по закону, по понятиям или по совести?.. По ситуации!» Именно так в Чангадане и происходит, как и во всей заснеженной России. Законная власть здесь отсутствует, а главой города считается местный олигарх Кобрин (Андрей Смоляков), владелец того самого предприятия по добыче урана, пропитанный коррупцией, ложью и интригами. Он дает рабочие места, строит поликлиники, детские сады, школы, бассейны и подъемники, за что подминает под себя местные правоохранительные органы и криминал, которые, конечно же, окончательно срослись. Типичная схема крупного регионального бизнеса, когда подобные предприятия получают возможность безболезненно и дальше заниматься опасным делом, которое угрожает экологии и здоровью местного населения. За эту часть отвечает пытливый, но довольно суетливый провинциальный журналист Ёнко (в отличном исполнении Тимофея Трибунцева), который сам испытывает серьезные проблемы со здоровьем. Мало того, в фильме показаны страшные сцены пыток, которые практикует полиция. В одной

из серий самый жестокий оперативник запирает очевидно невинного человека в контейнере и до смерти выбивает всеми возможными способами из него признания в убийстве дочери олигарха. И хотя позже выясняется, что подозреваемый – маньяк, у которого восемь убийств за спиной, это все равно не устраивает полицейского, ведь цель перед ним стоит совсем другая. В итоге знаменитая российская палочная система в сериале Прыгунова показана максимально абсурдно и обескураживающе. Зачем ловить настоящих преступников, если есть заказ от «начальника».

Поэтому истинной причиной всех бед как раз на деле и оказывается та самая порочная система русской жизни, наш отечественный Черный вигвам, в котором нам суждено, похоже, пребывать вечно. И те самые сорокинские «Лед» и «Метель» и есть архетипы нашего общества. Безнадежная зимняя повесть, по признанию писателя, и есть чистая метафизика русской жизни, как он рассказывает в недавнем документальном фильме Юрия Сапрыкина и Антона Желнова «Сорокин трип». «Снег как бы сходит и вскрывает стыд земли. Это такой канонический сюжет – зимний путь. Здесь пространство и время становятся старыми любовниками, лежат в снегах и занимаются любовью. А человек растворяется в их оргазме». И в этом смысле Роман Прыгунов вслед за ним бьет зрителя по грудной клетке молотом с ледяным наконечником и призывает: «Говори сердцем!» ◆

Антон Хитров

СКУЧНО БЫТЬ ЭЛИТОЙ

«Содержанки»
Создатели Константин Богомолов, Ирина Сосновая
Авторы сценария Нана Гринштейн, Анна Рубцова, Константин Богомолов
Режиссеры Константин Богомолов, Дарья Жук
Оператор Александр Симонов
Художник Лариса Ломакина
Композитор Иван Канаев
В ролях: Дарья Мороз, Мария Фомина, Софья Эрнст, Ольга Сутулова, Сергей Бурунов, Марина Зудина, Александра Ребенок, Владимир Мишуков, Александра Ревенко, Сабина Ахмедова, Александр Кузнецов, Семен Штейнберг и другие
START Studio; Yellow, Black & White
Россия
2019–2020 (2 сезона)

В 2019 году на российском видеосервисе Start вышел дебютный сериал Константина Богомолова, самого медийного театрального режиссера в стране. Такого внимания, как «Содержанкам», тогда не досталось, пожалуй, ни одному другому отечественному шоу. Первый сезон отличался тонкой, экономной работой актеров – как всегда у Богомолова, – откровенными постельными сценами и достоверным (если верить журналистам) изображением светской Москвы.

Сценарий написали Нана Гринштейн и Анна Рубцова, но режиссер, верный своим театральным привычкам, менял его в процессе. В центре истории пятерка героев: высокопоставленный чиновник Игорь Долгачев (Сергей Бурунов), изнывающий в несчастном браке; его любовница – беспринципная искусствоведка из провинции Дарья Смирнова (Софья Эрнст); нечистоплотный олигарх Глеб Ольховский (Владимир Мишуков); его жена Алиса (Ольга Сутулова) и следователь уголовного розыска Елена Широкова (Дарья Мороз), которую расследование приводит в незнакомый мир могущественных мужчин и их прекрасных подруг.

Если вы почувствовали нотки сексизма в последней фразе – вы все правильно почувствовали. Но об этом позже.

Спустя несколько месяцев после премьеры Богомолов подписал со Start эксклюзивный двухлетний контракт еще на пять проектов, продолжил работу над сценарием «Содержанок» (Гринштейн и Рубцова остались у него в соавторах) и занял место шоураннера. А вот режиссерская позиция во втором сезоне досталась Дарье Жук – постанов-

«Содержанки», режиссеры Константин Богомолов, Дарья Жук

щице артхаусной картины «Хрусталь», которую Беларусь выдвигала на «Оскар» два года назад. Заметных стилистических перемен, в принципе, не последовало.

В конце первого сезона Елена бросила уголовный розыск и съехалась с Ольховским, как будто бы ничуть не беспокоясь о том, что миллионер может быть причастен к смерти жены Алисы. Во втором она осваивается в роли светской дамы и готовит выставку в галерее Даши Смирновой (та тоже удачно устроилась). Зато у самого Ольховского черная полоса: им недоволен бизнес-партнер, а бывший напарник Широковой подозревает его в разных преступлениях.

Все персонажи «Содержанок» – кроме, может быть, Широковой, и то не факт, – по идее, антигерои: предполагается, что мы не будем их одобрять, зато переживать за них будем. Только вот интересных антигероев пишут немного по-другому. Антигерой – это одаренный человек, который применяет свой талант во вред. Мы восхищаемся его хитростью, твердостью, упорством – но знаем о разрушительных последствиях его поступков. Хорошие антигерои – Уолтер Уайт из «Во все тяжкие», Джимми Макгилл из «Лучше звоните Солу», Фрэнк Андервуд из «Карточного домика», в конце концов, Рик Санчес из «Рика и Морти».

«Содержанки» ничего похожего не предлагают. В первом сезоне у героев еще были какие-то моменты славы. Во втором они все без

исключения унылые посредственности, которых и уважать-то не за что, не то что любить. Ни дерзости, ни смекалки, ни стойкости – только эгоизм и лицемерие. Закономерный итог: это просто скучно смотреть.

Самый красноречивый пример – детективная линия. Молодой следователь Максим Глушков (Петр Скворцов), бывший сослуживец Широковой, ищет компромат на Ольховского – и это оказывается на удивление просто: улики одна за другой сами плывут в руки. Какой интерес следить за сыщиком, если он не проявляет никаких собственных умений?

«Содержанки» прославились откровенностью, исключительной для российских сериалов: секс показывают так же часто и подробно, как в ранних сезонах «Игры престолов». Эротические сцены сделали проекту хорошую рекламу, но назвать их смелыми и современными язык не поворачивается.

Для начала, если верить сериалу, секс – это привилегия успешных молодых людей с конвенционально красивыми телами. Исключение среди мужчин – персонаж Сергея Бурунова, исключений среди женщин нет вообще.

Затем, в «Содержанках» почти не занимаются сексом из любви к процессу. Близость – это либо ресурс, который можно обменять на деньги и положение, либо попытка самоутвердиться: состоятельные мужчины и женщины заводят молодых любовниц и любовников, чтобы поднять самооценку, а те соглашаются с ними спать, потому что мечтают войти в их мир. Для сравнения: в той же «Игре престолов» секс был куда разнообразнее – и по составу участников, и по их целям.

Наверное, «Содержанки» – единственный в мире сериал, где половина важных героев так или иначе занимаются творчеством, но никому нет дела до искусства как такового. Кроме разве что Ольги Крутовой (Александра Ребенок), частной сыщицы и по совместительству фотографа. Да и ту прельщает не столько фотография, сколько власть над моделью.

Для других искусство, так же как и секс, – просто средство к достижению цели. Галеристка Даша говорит о работе только тогда, когда хочет произвести впечатление на потенциального союзника или спонсора: нет ни малейшего намека, что она действительно неравнодушна к живописи. Во втором сезоне – внимание, спойлер! – Даша без колебаний выдает картины покойного мужа за собственные: творческих амбиций у нее нет – девушку беспокоит исключительно статус. Профессиональный альфонс и начинающий актер Кир (Александр Кузнецов) заботится о славе и деньгах – никакой особой страсти к кино за ним не замечено. Неудачник-учитель Алексей Широков (Семен Штейнберг), бывший муж Елены, пишет роман, чтобы поквитаться с неверной женой. Съемочная группа патриотического блокбастера лениво осваивает бюджет.

Сравните с любым западным сериалом о людях искусства – актерах, музыкантах или писателях. Даже в анимационном «Коне БоДжеке»,

который выставляет Голливуд далеко не в лучшем свете, персонажам небезразлично то, чем они занимаются (например, главного героя, антропоморфного коня БоДжека, время от времени посещают поразительно глубокие мысли о ситкомах – казалось бы, сугубо коммерческом жанре).

Вообще, если не считать экс-следователя Широкову, которая во втором сезоне томится без работы и постреливает в тире тайком от бо-

«Содержанки»

гатого жениха, в «Содержанках» никто по-настоящему не любит своего дела. Не только кураторы с артистами, но и бизнесмены с чиновниками. Вот чем конкретно занимается Долгачев на государственной службе? Или как ведет дела олигарх Ольховский? Интересно, кто-нибудь из зрителей помнит, какой у того, собственно, бизнес?

Это еще одна причина, почему персонажами трудно увлечься: они сами ничем не горят. Вспомните, с какой страстью Уолтер Уайт говорит о химии, а Джимми Макгилл о праве: можете представить что-нибудь подобное в сериале «Содержанки»?

Большинство героев искренне волнует лишь одна цель – доказать всем, и в первую очередь себе, собственную ценность и значимость. Каждый мучительно хочет, чтобы его любили, или чтобы им восхищались, или чтобы с ним считались. По сути, «Содержанки» – сериал о нарциссической травме. В то же время никто из этих состоятельных людей даже не задумывается о психотерапии. Может, во вселенной «Содержанок» в принципе не существует терапевтов? Это многое объясняло бы.

Главный вывод сериала пока получается таким: быть богатым и влиятельным – во всяком случае, в Москве – скучно и вредно. В «Содержанках» никто не живет полной жизнью – не наслаждается сексом, не посвящает себя любимому делу и даже толком не

развлекается. Красивые нарядные люди бродят по стерильным интерьерам, напиваются дорогим алкоголем на тоскливых вечеринках, бесконечно меряются статусом и время от времени ездят в полицию на допросы. В общем, если вы не вхожи в свет и не богаты – не расстраивайтесь: кажется, вы ничего не потеряли.

Флагманский проект Start Studio с его нетривиальными актерскими работами, фантастическими костюмами и стильной картинкой похож на великолепный ретроавтомобиль, который не заводится. Но это полбеды. Его еще и припарковали на велодорожке. «Содержанки» не просто консервативный продукт, созданный в отрыве от повестки, – сериал как будто нарочно придумали назло тем, кого в интернете иронично называют SJW, social justice warriors. Что-что там у вас в тренде – феминизм, боди-позитив, борьба за равные экономические возможности? А в нашем сериале сексом занимаются только красивые люди, женщины зависят от мужчин, столичная элита купается в роскоши – и никто не видит в этом проблемы. Нет, мы не будем с вами спорить, лучше притворимся, что вас нет вовсе.

Шоураннер «Содержанок» Константин Богомолов недавно написал у себя в Instagram совсем по другому поводу: «Когда вы скажете “белое” – я скажу “черное”. Когда вы скажете “черное” – я скажу “белое”». Ну что тут ответишь? Троллинг – это, может, и весело, но ни капельки не продуктивно. В том числе в искусстве. ◆

Александра Шаповал

ОТ ЧУМЫ НЕ ЗАРЕКАЙСЯ

«Эпидемия»
По мотивам романа Яны Вагнер «Вонгозеро»
Создатель Яна Вагнер
Авторы сценария Роман Кантор, Алексей Караулов, Яна Вагнер
Режиссер Павел Костомаров
Оператор Давид Хайзников
Художник Мария Пасичник-Ракша
Композитор Александр Соколов
В ролях: Виктория Исакова, Кирилл Кяро, Марьяна Спивак, Юрий Кузнецов, Александр Робак, Наталья Земцова, Эльдар Калимулин, Виктория Агалакова, Александр Яценко, Анна Михалкова, Савелий Кудряшов и другие
Premier
Россия
2018 (1 сезон)

В ноябре 2019 года на платформе Premier стартовал сериал «Эпидемия», один из самых амбициозных и ожидаемых проектов прошлого года, ранее представленный на престижном фестивальном смотре Canneseries, а затем в рамках ММКФ (в сокращенном виде). Запомнившийся одним по динамичному второму сезону «Чернобыля. Зоны отчуждения», а другим известный как соавтор трагически погибшего в ЦАР документалиста Александра Расторгуева, режиссер Павел Костомаров выбрал для экранизации бестселлер Яны Вагнер «Вонгозеро», хронику бегства трех семей из Москвы в Карелию в условиях развивающейся в стране эпидемии смертельного вируса, превратившего привычное существование в хаос. Маски и респираторы; задыхающиеся старушки, кашляющие кровью; вешающиеся от отчаяния врачи, закрытые границы – кто мог представить, что вскоре пророчество отчасти начнет сбываться.

Мягкий и апатичный Сергей (Кирилл Кяро) чудом вывозит из в одночасье закрытой на карантин столицы своего маленького сына и бывшую жену Иру (Марьяна Спивак), ожесточенную обидами. В зажиточном подмосковном поселке, где ожидает новая семья – интеллигентная психотерапевт Аня (Виктория Исакова) и ее юный сын Миша (Эльдар Калимулин), страдающий

«Эпидемия», режиссер Павел Костомаров

синдромом Аспергера, – в путь снаряжается «караван». Руководит экспедицией чудаковатый старичок, бывший математик, пьющий и верующий, Борис (Юрий Кузнецов), отец Сергея, приехавший спасать сына, которого не видел много лет. К ним присоединяются соседи: наглый «хозяин жизни» Лёня (Александр Робак), его беременная жена – стриптизерша Марина (Наталья Земцова) и дочка от первого брака Полина (Виктория Агалакова), бунтующий тинейджер с алкоголизмом, только что заколовшая мародера, ворвавшегося в дом. Их цель – добраться живыми до домика деда Бори, стоящего на берегу уединенного Вонгозера, а кроме того, не перегрызть друг друга в замкнутых условиях.

Традиционные жанровые трафареты – будоражащие сценарные ходы, динамичная съемка с нервными ракурсами и нагнетающая тревогу музыка – идеально ложатся в фактуру заунывной российской глубинки, которая сама по себе конец света. Здесь словно из-под земли возникают такие «монстры», которых успешные москвичи могли видеть только в кошмарных снах. Одинокая буфетчица в пустом обочинном кабаке танцует под Филиппа Киркорова посреди накрытых яствами столов. Одичалая тюремная надсмотрщица сажает заложника на цепь и, надев парик, пытается изнасиловать. Бывший зэк таскает за собой на бечевке по льду труп погибшего сотоварища, чтобы питаться им. В этих жутких и одновременно комичных образах, полных балабановской хтони, прорывается потаенное народное бессознательное. Замыкает мифологическую изнанку охотничий домик деда Бори, спасительный «русский ковчег», напоминающий о целом пласте национальной мифологии – озере Чудь, утраченном граде Китеже, – в нахождении которого виделось будущее страны для дореволюционной русской апокалиптики – Бакунина, Толстого, Горького, Достоевского.

Для российского кинопроизводства, в отличие от письменной традиции, апокалиптический жанр в новинку, хотя он, позволяющий зрителю переживать на экране предельные ситуации, визуализируя внешние и внутренние страхи, кажется особенно благодатным для пограничного национального сознания, вскормленного историческими потрясениями, а сейчас особенно остро переживающего страх и растерянность перед будущим, накопленную усталость от собственного бессилия в сложных и непредсказуемых общественно-политических условиях.

Симптоматичность появления «Эпидемии» подчеркнул разгоревшийся скандал вокруг удаления с платформы серии, где военные расстреливали мирную деревню, провоцируя народный бунт. Возвращение в эфир, а также «пометка» в следующем эпизоде, что за представителей власти себя выдавали незаконные бандформирования, сделали ситуацию еще более абсурдной, лишь подкрепив дискуссии о цензуре. Универсальная survival story перенеслась в поле общественно-политического высказывания, протеста. Что в целом соответствует образу зомби в мировой культуре, ставшему классическим символом подавления воли индивида любой организованной системой, обезличивающей его и лишающей персональной ценности. Перед «живыми мертвецами» вина за уничтожение не испытывается.

Зараженные становятся субъектами социального исключения, сравнимыми с представителями любой инаковости, олицетворяющими страх «чужого», которых даже за намек на принадлежность к определенной группе сразу готовы клеймить белой краской. Так, толпа, собравшаяся на подмосковной заправке в ожидании бензина, который теперь стоит либо баснословных денег, либо «закончился», расправляется с мужичком, ошибочно принятым за зараженного. Эта учредительная жертва через коллективное насилие – один из распространенных жанровых элементов подобных историй – демонстрирует неискоренимость из сознания самой структуры «гонительной репрезентации»[1], без устали продолжающей производить монстров на всех уровнях – общественном, идеологическом, культурном.

Постулируемая мораль становится покрывалом, за которым лишь голая и непредсказуемая человеческая природа, руководствующаяся инстинктами и ощущениями, а не накопленными за века познания принципами добра и зла. Когда добродетельная Аня, на протяжении сериала не раз отстаивавшая мораль – помогать ближнему, не воровать чужой бензин, – вынуждена застрелить зараженную вирусом женщину, на ее лице в момент убийства виден не ужас перед лишением другого человека жизни, но жуткая в своей хищности улыбка, демонстрирующая наслаждение властью. В этом катарсическом оскале словно уничтожаются заслонки совести и вины, проявляя все те же торжество «господского взгляда», «исключительность» колониальной по сути оптики, которую она ненавидит в таких, как Леонид.

1. Подробно суть этой структуры, распространенной, хоть и в других формах, еще со времен мифов, разбирает в своей работе «Козел отпущения» Рене Жирар.

Эпидемия уравнивает людей, возвращая к естественному состоянию, измерению «голой жизни», где природное и социальное уже неразличимы. Где озверение и сострадание могут идти рука об руку, а законы совместного существования и нравственности приходится изобретать заново, выбирая: «человек человеку волк» или «один в поле не воин». Эпидемия становится внутренним фильтром, выявляющим отношение к окружающим, способности человека к самоизменению, к выработке не только навыков выживания, но и искусства человечности.

Метафоры болезни всегда были частью языка эпохи, отражая ее дух, темпоральность и внутреннее самочувствие современника[2]. Ирония в том, что в наши дни, когда медицина и технологии достигли небывалого прогресса, распространенным образом в массовой культуре вновь становится некий смертельный «вирус», словно сигнализируя о цикличной неизлечимости социального организма. Человек полетел в космос, но отдалился от собственной внутренней вселенной. Возможно, что вспыхнувшая в начале 2020 года пандемия коронавируса, заточившая всех в самоизоляции, но давшая тем самым возможности для исследования внутренней свободы, – та веха, которая обратит человека к себе.

В 1897 году Лев Толстой писал: «Как ни толки кристалл, как ни распускай, ни жги, он сложится при первой возможности опять в те же формы. Так и склад общества будет всегда тот же, каким изменениям ни подвергай его. Изменится форма кристалла только тогда, когда в нем произойдет химическое изменение – внутреннее, то же и с обществом». Возможно, чтобы «растолочь» кристаллический склад бытия, вращающегося на кругах насилия, каждому стоит начать революцию с себя. ◆

2. Об этом пишет Сьюзен Сонтаг в классическом эссе «Болезнь как метафора». Туберкулез XIX века, томная болезнь уставшей от жизни аристократии, сменился потрясениями века XX: рак как проявление внутренней вины, СПИД как цена за сексуальное удовольствие, психические расстройства, депрессии как спутники гонки капитализма.

Евгений Никишов, Валерий Федорович:

«ГОВОРИМ ЧЕСТНО: ДЕНЬГИ»

Беседу ведет Никита Карцев

Валерий Федорович и Евгений Никишов зарекомендовали себя в индустрии как дерзкие продюсеры, разрушающие рамки и иерархии. Их главный метод — провокация. А что, если поместить Николая Гоголя в мир придуманных им же произведений («Гоголь» Егора Баранова)? Или стравить офисных сотрудников («Колл-центр» Наташи Меркуловой и Алексея Чупова)? На их счету один из главных теле- и позже кинохитов («Полицейский с Рублевки» Ильи Куликова). И призер «Кинотавра» («Верность» Нигины Сайфуллаевой). Сейчас Федорович и Никишов заканчивают работу над сериалом «Перевал Дятлова», где оба выступают еще и в качестве режиссеров. Автор сценария все тот же Илья Куликов, давно ставший главным талисманом продюсерского дуэта. Нам снова обещают смелые эксперименты и неожиданные сюжетные ходы. Кажется, они, как настоящие рок-звезды, могут себе позволить абсолютно все. Но так ли это на самом деле? Стали ли российские сериалы настоящим феноменом? Или пока больше головокружения, чем успехов? Когда появятся новые голоса? Что мешает им заговорить в полную силу? Где искать боль и нерв сегодня? В каких темах? Об этом и пошел наш разговор.

Никита Карцев. Мы встретились, потому что сериалы теперь – это очень важно. Уже один специальный номер «Искусства кино» вышел про сериалы, теперь вот второй.

Евгений Никишов. Второй про российские?

Никита Карцев. Много чести. Про классику и очень длинные фильмы. Ну и про российские тоже.

Евгений Никишов. Слушай, нормально он начал, да?

Валерий Федорович. В этот момент на диктофоне раздался звук… ломаемых зубов.

Евгений Никишов. В принципе, закончим, наверное, на этом.

Валерий Федорович и Евгений Никишов

Никита Карцев. Нетривиальный вопрос, очень оригинальный: как сериалы проникли в вашу жизнь? Вы сразу знали, что это будет культурно значимая вещь, что все лучшие умы будут брошены на расшифровку концовки «Игры престолов»?

Евгений Никишов. Много лет назад, когда мы познакомились с Валерой, выяснилось, что он вообще не смотрел никаких сериалов.

Валерий Федорович. Неправда. Я на самом деле пытался…

Евгений Никишов. Смотрел в раннем детстве «Богатые тоже плачут» или «Рабыню Изауру»?

Валерий Федорович. Это бабушка. А я, когда работал с Сергеем Сельяновым[1], пытался смотреть «Во все тяжкие». Высидел две серии. Все офигенно сделано, но зачем так растягивать? Если можно было классную драму трехчасовую забацать?

Евгений Никишов. Валера работал тогда в самой продвинутой кинокомпании страны, которая только что выпустила на экран дилогии «Брат» и «Бумер». Это был такой, знаешь, храм искусства… И для него вся индустриальная движуха была конкретной «бэшкой».

Никита Карцев. В принципе, вы «бэшкой» до сих пор и занимаетесь.

Евгений Никишов. «Если тебе это нравится, то мне с тобой не по пути», – говорил мне Валера. А я тогда как раз ушел с «Мосфильма» работать на ТНТ. Мне, наоборот, очень нравились сериалы. Я помню, что, когда в первый раз встретился с Сашей Дулерайном на ТНТ, мы с ним сразу нашли точки соприкосновения, потому что мы, по-моему, были единственными на тот момент людьми, которые работали на телике и смотрели, допустим, сериал «Книжный магазин Блэка».

Никита Карцев. А на «Мосфильме» ты чем занимался?

Евгений Никишов. Редактировал сценарии, писал их. Был такой фильм у Карена Шахназарова – «Исчезнувшая империя». Там я начинал

1. В кинокомпании «СТВ». – *Н.К.*

работать как редактор, потом стал соавтором сценария. А когда пришел на ТНТ, главным моим мотивом было…

Валерий Федорович. Деньги. Говорим честно: деньги.

Евгений Никишов. Это само собой. Я сразу начал получать ровно в десять раз больше, чем на «Мосфильме». Но помимо этого были слова Дулерайна: «Смотри, ты когда работаешь сценаристом или редактором, все, на что ты можешь влиять, – это сценарий. До той или иной степени. Когда он попадает в производство, он меняется. А если ты будешь продюсером, то сможешь контролировать все – от сценария до последней склейки в монтаже. Если тебе это интересно, приходи и начинай заниматься продюсированием». Я пришел на ТНТ, а через какое-то время перетащил туда Валеру. Когда ему тоже понадобились деньги, видимо, да?

Валерий Федорович. К тому моменту я уже завис конкретно на сериале «Антураж»[2]. Это очень простой ситком про Голливуд. Но смешной. И самое главное: я не мог остановиться его смотреть. Я понял, что подсел, когда в три часа ночи или в пять утра досмотрел все сезоны. Моя проблема с сериалами раньше была в чем? Я их не любил. А заниматься чем-либо без любви нельзя. Получится фальшиво. И пока я был к сериалам равнодушен, мне заниматься этим было неинтересно. А когда появилась любовь, понимание, почему история должна быть рассказана не за два часа, а за восемь серий, интересно стало. Причем я пришел на ТНТ заниматься конкретно драматическими сериалами. Мы встречались в кафе с Дулерайном вместе с Романом Петренко. Я хотел создавать компанию и все прочее. Они спросили: «Сколько ты хочешь заработать?» Я сказал «столько-то». Они: «Все это фигня. Переходи сюда, у тебя будет больше проектов, больше денег, личная секретарша и вообще все будет прекрасно».

Никита Карцев. Теперь мы знаем истинные мотивы.

Валерий Федорович. Самое главное, очень важно, чтобы тебя поддерживали. Петренко отличался по вкусу от Дулерайна. И была такая штука, что, если, например, что-то не нравится Саше, он говорил: «Идите к Роме, если он акцептует это, я не буду против». Так, про «Закон каменных джунглей» Рома считал, что это не очень, а Саша был за.

Евгений Никишов. Нет, им обоим нравился пилот. Просто они логично говорили, что немного дико смотрится, когда идут «Универ» или «Интерны», а после этого кровавая драма о том, как подростки трубой дали по башке менту.

Валерий Федорович. А до этого был сериал «Моими глазами». Там была история, которую целиком снимали на субъективную камеру, когда лицо героя мы можем увидеть только в отражении. И это риск. Потому что без реакции актера рассказать внятно сюжет трудно. Поэтому Дулерайн был уверен, что часть времени у нас все-таки будет обычная камера. А Илья Куликов еще на уровне сценария придумал, что на все сто процентов сериал должен сниматься POV[3]. Когда Саша это осознал, то вызвал нас с режиссером-постановщиком Зауром Болотаевым и сказал: «Заур, у Валеры

2. Entourage (2004–2011). В России – «Красавцы». – *Здесь и далее прим. ред.*

3. POV – от *англ.* point of view – «точка зрения».

еще пять проектов в запуске, ему все равно, получится, не получится. А у тебя режиссерский дебют. На фига тебе это нужно?» Но Заур вообще не повелся на это и сказал: «Не-не-не, мы хотим сто процентов».

Евгений Никишов. Первые серии прошли бомбически, а дальше люди, видимо, не нашли сериал в сетке. Потому что программировали его тоже экспериментально. Не в классическую горизонталь, когда каждый день новая серия, а вертикально. Серия в неделю, по воскресеньям.

Валерий Федорович. При этом в интернете смотрели очень активно.

Никита Карцев. Что сейчас происходит с платформой Premier? Вы же больше не рулите там?

Евгений Никишов. Мы никогда и не рулили.

Евгений Никишов. Мы возглавляем студию 1-2-3 Production, которая занимается производством сериалов для платформы Premier, ТВ-3, ТНТ и кино для проката.

Никита Карцев. То есть вы теперь не ТНТ, не Premier, а просто 1-2-3 Production.

Евгений Никишов. И помимо всего возглавляем канал ТВ-3.

Никита Карцев. На оставшееся время.

Валерий Федорович. Не на оставшееся. Мы в первую очередь этим занимаемся.

Никита Карцев. Можно ли сегодня, находясь в реалиях рынка, делать качественный сериальный продукт и жить за счет интереса к этим сериалам у зрителя?

Евгений Никишов. Конечно, есть примеры успешных проектов и компаний, которые не аффилированы ни с какими холдингами и спокойно производят продукт. Кто-то – длинные сериалы для Пятого канала или НТВ, для того же ТВ-3. А кто-то – премиальный контент, как, скажем, компания «Среда». Они производят для всех – для нас, для Яндекса, для других платформ и, по-моему, отлично себя чувствуют. Мы наблюдаем золотой век или, не знаю, десятилетие, пятилетие для производителей контента. Посмотрим, сколько это будет продолжаться.

Валерий Федорович. А вот для тех, кто доставляет контент до зрителя, время очень непростое.

Евгений Никишов. С другой стороны, представим себе производственную компанию «Икс». Куда она могла пойти еще пару лет назад условно с сериалом…

Валерий Федорович. Скажем, «Чики».

Евгений Никишов. …Компания могла пойти на СТС, могла на ТНТ. Если бы ни там, ни там этого не захотели, то вариантов других особенно не было.

Валерий Федорович. Конкретный пример: сериал «Обычная женщина». Хлебников вместе с Плотниковым, продюсером, показывали сценарий первой серии всем. И Первому каналу, и НТВ, и «России». Но захотели делать только мы, потому что на тот момент хотели из ТВ-3 делать Premier в каком-то смысле. И то, только когда появился сам Premier, нам разрешили этот сериал запустить. А сейчас, если у тебя

«Бригада», режиссер Алексей Сидоров

такие проекты, как «Обычная женщина», «Чики», «Звоните ДиКаприо», у тебя есть мест семь-восемь, куда можно пойти.

Никита Карцев. Насколько этот бум сериального производства подпитан реальными просмотрами и цифрами?

Евгений Никишов. Сейчас пузырь абсолютно мыльный, и все это понимают, это чисто инвестиционная история. Тут у кого нервы крепче.

Валерий Федорович. Нет-нет, у кого деньги длиннее…

Евгений Никишов. Нет, и деньги длиннее, и нервы крепче. У тебя могут быть длиннее деньги, но слабые нервы, и в какой-то момент ты просто зафиксируешь убытки и уйдешь. А если у тебя крепкие нервы, то ты можешь продолжать и, может быть, выиграешь, сорвешь джек-пот. Все надеются стать Netflix здесь.

Никита Карцев. Откуда этот интерес к сериалам? Раньше не было денег или не было рук?

Валерий Федорович. Почему не было? Интерес был, просто к другим проектам. На Первом канале в свое время шли сериалы Краснопольского и Ускова с долей 30.

Евгений Никишов. «Дом с лилиями» в том числе.

Валерий Федорович. Другое дело, когда российский зритель стал смотреть не просто «мыльные оперы», а драматические истории с неоднозначными героями.

Никита Карцев. «Улицы разбитых фонарей» – это тоже наш культурный код. Или «Простые истины». Или, не знаю, «Кафе “Клубничка”». Но никто так про это не думал. Для меня все началось, когда вышел киносериал Тодоровского «Оттепель». Помню, какой это получило отклик внутри индустрии, среди критиков. По-моему, зрительские рейтинги как раз были не такие высокие.

Евгений Никишов. Они были выше средней доли канала все равно.

«Идентификация», режиссер Владлена Санду

Валерий Федорович. Но несопоставимые с «Лестницей в небеса»[4].

Никита Карцев. Тогда было чувство, что «Оттепель» спровоцирует качественные изменения на российском телевидении. Потом на много лет оно уснуло. И вдруг действительно можно заметить какие-то шевеления. Это случилось потому, что пришли авторы и сказали: «Мы хотим это делать!»? Или потому, что родился зритель, который посмотрел Netflix и захотел что-то подобное, но на русском?

Валерий Федорович. Мне кажется, это параллельный процесс. Про «Оттепель» Тодоровский много раз говорил, что его впечатлили «Безумцы», Mad Men. Это внутренне сподвигло его рассказать другую историю, на нашем материале, личную, пусть и вдохновленную американским проектом. Мы тоже смотрели западные сериалы, и нам хотелось сделать что-то похожее. А с другой стороны, зритель захотел чего-то большего. При этом он сам не умеет сформулировать свой запрос и дать его авторам. Сериал может попасть в аудиторию или не попасть. Если время проходит, а он по-прежнему востребован, значит, у тебя получилось.

Никита Карцев. Как вы выбираете темы? Что должно быть в заявке, чтобы это превратилось в сериал?

Евгений Никишов. Это должно просто совпасть с нами.

Валерий Федорович. Понравиться. Нам хочется делать то, чего в России еще не было. Повторюсь, в России, а не в мире, где очень много контента производится. В России пока можно быть оригинальным. Условно говоря, те же самые «Измены», которые Даша Грацевич придумала, – история про сильную женщину, которая позволяет себе вести отношения сразу с несколькими мужчинами. Таких историй не было в России точно. Поэтому нам было интересно. Или «Сладкая жизнь». Когда к нам пришли Петр Внуков и Ирина Аркадьева, мы с самого начала с ними договорились о том, что мы хотим сделать

4. «Лестница в небеса» (2013) — сериал режиссера Григория Любомирова.

историю, с одной стороны, мелодраматическую, с другой – честную. Про нас самих, про наших знакомых. Мы же общаемся в течение жизни про все: про измены, про минеты. А когда смотришь российские сериалы, есть ощущение, что там только божьи одуванчики и девочки-ромашки. Хотя это тоже стало меняться в последнее время.

Никита Карцев. У нас есть современные культовые русские сериалы?

Евгений Никишов. «Бригада», «Ликвидация».

Никита Карцев. А среди тех, что вы сделали?

Евгений Никишов. Это же не к нам вопрос, это сложно. Есть народный хит: «Полицейский с Рублевки». Это очевидно.

Никита Карцев. В чем секрет народной любви?

Евгений Никишов. Какой ты сложный вопрос задаешь. Тут могут же быть только гипотезы. Кто его знает? Наверное, Саша Петров считает: в том, что он сыграл главную роль. То же самое думает Сергей Бурунов. Илья Куликов поржал бы над этим, сказал: «Вы с ума сошли? Я сделал один народный хит, назывался “Глухарь”, а потом написал и снял другой народный хит, который на ТНТ назвали “Полицейский с Рублевки”. И дело все во мне». Ты нас спросишь, а мы тебе ответим, что это мы такие гениальные продюсеры, поверили в то, что Илья не только сценарист отличный, но и режиссером может быть, и утвердили весь этот неочевидный на тот момент актерский ансамбль.

Валерий Федорович. Знаешь, у успеха отцов много, а в провале всегда виноват кто-то один. На самом деле успешны только те проекты, которые попадают в свое время. «Бригада» попала в то время, про которое рассказывала. «Полицейский с Рублевки», очевидно, тоже попадает. Зрители видят в нем и себя, и ту страну, и ту жизнь, и ту меру условности, в которую они верят.

Евгений Никишов. Я тебе могу сказать, в чем была уникальность для ТНТ сериала «Полицейский с Рублевки». Он был драматическим и комедийным одновременно. Внутри каждой серии очень смешная ситкомовская линия, и вместе с этим рассказывалась серьезная драматическая история. У главного героя Гриши Измайлова, которого играл Александр Петров, погибли родители. Он жил один с сестрой. Его характер, отношения с другими персонажами, система жизненных ценностей и поведение были обусловлены этой травмой. То, как он с ней пытался справиться, наладить свою жизнь и жизнь сестры, было главным драматическим движком сериала.

Никита Карцев. Я для себя это называю «арка русского Бэтмена».

Евгений Никишов. Да, абсолютно. Подобного сочетания драмы и комедии я в российских сериалах не помню. Илья в этом смысле уникальный автор. Он может писать очень крутые драмы и суперсмешные комедии. Это его авторская уникальность, апофеозом которой, конечно же, случился «Полицейский с Рублевки».

Никита Карцев. Русский сериал может стать территорией эксперимента для новых гуманистических идей? Если новых не для мира, то хотя бы для нас?

Валерий Федорович. Что ты имеешь в виду?

Никита Карцев. В «Оттепели», к примеру, был художник по костюмам, гей с драматичной судьбой. Сегодня если в русском сериале появится такой персонаж, то только для того, чтобы над ним невероятно потешаться. Но может ли сериал, вместо того чтобы потакать повестке дня, запускать новые смыслы? Или новые тренды, как принято говорить в кинобизнесе.

Валерий Федорович. Нигина Сайфуллаева с Любой Мульменко перепридумали сериал «Детки», пилот которого снимали давно. Они повернули сценарий в сторону очень современной темы #МеТоо. Причем, что интересно, они по-разному относятся к этой повестке. Нигина серьезна, а Люба иронизирует. В этом столкновении возник крутой сценарий. Мы понимаем, что он написан так, что и из того лагеря, и из другого в нас полетят камни. Но если это случится, значит, получился хороший сериал.

Никита Карцев. Этот сценарий я не читал, поэтому ничего сказать не могу. Но, в общем, российские сериалы оставляют впечатление, будто им не хватает зрелости, что ли. Все начинает выглядеть круто, появляются необычные сюжетные ходы, компьютерная графика, отсылки к «Бэтмену», остальной американской классике. Но будто все это пока существует в отрыве от реальной жизни. А оттого у нас не появляется своей «Прослушки», «Карточного домика». Тех же «Девочек».

Евгений Никишов. Во-первых, судя по тому, что мы сейчас читаем, скоро все будет. Во-вторых, невозможно взять какую-то тему и на ее основе найти автора, который написал бы сценарий. Наверное, возможно, но это точно будет не то, что нам хотелось бы делать.

Валерий Федорович. Мы считаем, что нельзя взять тему, вызвать десять сценаристов по очереди и забрифовать. Мы верим, что талантливый человек, если у него болит, может прийти с идеей, с первой серией, с чем угодно. А дальше мы можем помочь ему эту идею реализовать.

Евгений Никишов. Почему у нас не появляется острых политических сериалов? По одной простой причине: ни один автор в здравом уме не будет тратить свое время на то, чтобы писать будучи уверенным, что это не запустится.

Никита Карцев. А это не запустится?

Евгений Никишов. Если бы ты привел мне пример суперкрутого сценария, который не запустился, потому что в нем есть какое-то острое политическое высказывание, я тебе мог бы ответить: «Да, был такой сценарий, и он не запустился». Но такого сценария не было. За последние десять лет ничего подобного я не читал.

Никита Карцев. Почему их не пишут?

Евгений Никишов. Я тебе еще раз говорю: скорее всего, это связано с самоцензурой.

Никита Карцев. Выученная беспомощность?

Евгений Никишов. «Зачем мне тратить время на то, что останется лежать у меня в письменном столе?» Я думаю, исключительно это. Понятно, что специально заказывать такое никто не будет. По тем же причинам,

«Измены», режиссер Вадим Перельман

собственно. Само тоже не появляется. Но тем не менее на какую-то актуальную повестку стали появляться новые тексты.

Валерий Федорович. У нас, например, есть классная первая серия про трансгендера. Прямо очень крутая тема с семейными столкновениями.

Евгений Никишов. И очень сильный сюжет.

Никита Карцев. Что сейчас с проектом?

Валерий Федорович. Мы хотим пойти в сторону международного копродакшна, потому что точно понимаем, что эта тема должна найти отклик не только в России. В другом случае, без интереса международных инвесторов, этот проект реализовать будет гораздо труднее.

Евгений Никишов. Мы читаем сценарий про полицейского с Рублевки и понимаем, что если будет сделано так, как написано, то это широкая, народная история. Но когда читаем про трансгендера – четко для себя понимаем, что сценарий ориентирован на узкую аудиторию. Но он классно написан, он очень талантливый, действительно затрагивает болевые точки. Мы это видим и хотим его реализовать, даже если это будет вне экономики.

Никита Карцев. А можно ли в народный хит вроде «Полицейского с Рублевки» заложить тот же гуманистический посыл, что и в арт-сериал про трансгендера? Например, что «женщина – тоже человек». Не подруга главного героя и не красивая грудь на постере.

Евгений Никишов. Даже нужно, я бы сказал. Но мы как продюсеры не можем этого делать. Ты не можешь взять автора и запихнуть ему в голову гуманистические идеи, если у него в голове их нет.

Никита Карцев. Вы сейчас классно отстранились. «Есть автор, он за все отвечает…»

Евгений Никишов. Ну хорошо, скажешь ему: «Ты видел “Утреннее шоу”, чувак? Ты смотрел этот сериал? Они же там про это говорят».

«Полицейский с Рублевки», режиссер Илья Куликов

Валерий Федорович. Автор может ответить: «Я все понял». Но если он искренне не разделяет этих убеждений, у него не получится талантливо это реализовать. В этом проблема. Должно возникнуть «я верю». Оно либо будет, либо не будет. Понимаешь?

Никита Карцев. А ваша ответственность как продюсеров? Где она начинается и где заканчивается? «Это же так автор сказал, он так думает» – кажется, довольно удобная позиция.

Евгений Никишов. Я не говорю, что мы снимаем с себя ответственность. Я говорю, что мы не можем, будучи продюсерами, заложить в голову автора идеи и темы его сценария.

Никита Карцев. Вы можете не делать такой проект.

Евгений Никишов. Тогда скажи, приведи примеры, какие проекты мы не должны были делать.

Никита Карцев. Это вам Мария Кувшинова расскажет.

Валерий Федорович. Слушай, из пяти названных ею сексистскими фильмов прошлого года – три наши, в том числе «Полицейский с Рублевки» и «Верность». Мы живем согласно тому лозунгу, который в свое время Сельянов любил повторять: «Пусть расцветают сто цветов». Что мы можем делать? Мы можем запустить и «Полицейского с Рублевки», и «Обычную женщину», и сериал про трансгендера. Мы можем дать возможность реализоваться разным голосам, поскольку, на мой взгляд, должна быть полифония.

Евгений Никишов. Нужны конкретные примеры. Если бы ты, например, сказал: «Перед интервью с вами я пообщался с автором прекрасного сериала про феминисток, и она сказала, что вам его показывала, а вы его разнесли в пух и прах, потому что “место женщины – у плиты”»…

Валерий Федорович. Или скажи по тем сериалам, которые мы делали, что там то-то и то-то неправильно.

Никита Карцев. В «Полицейском с Рублевки» нет полноценной женской героини.

Евгений Никишов. Во-первых, есть. Например, Ника, сестра главного героя в исполнении Саши Бортич, которая там умнее и внутренне свободнее всех мужских персонажей, вместе взятых. А во-вторых, кроме «Полицейского с Рублевки» мы продюсировали еще и «Обычную женщину». И тот и другой сценарий мы не могли не делать, потому что они были талантливы, они с нами совпадали, мы хотели быть продюсерами этих проектов.

Никита Карцев. Вот видите: «совпадали».

Валерий Федорович. То, что пытаешься сделать, называется «гармонию поверить алгеброй». Ты хочешь сказать: «С точки зрения логики должно быть то-то и то-то». Но так не бывает.

Евгений Никишов. Сценарии так не пишутся. В Московской школе кино у нас был курс шоураннеров. Нам было важно, чтобы люди, которые потом, возможно, с нами будут работать как продюсеры, умели писать. Потому что это базовое, ключевое условие, на наш взгляд, для шоураннера. Человек, который будет контролировать все этапы производства, должен сам понимать, как пишутся сценарии.

У нас был один очень простой критерий, который мы украли у Пола Шредера, когда он приезжал в Москву с мастер-классом. К нему приходят сто человек, и он говорит: «Напишите на листе бумаги свою самую большую боль». Каждый писал что-то, и он отбирал из ста человек десять с той проблемой, которая казалась ему самой важной и самой главной. Мы делали то же самое. Перед нами сидел наш потенциальный студент. Мы говорили: «Если бы вы писали сценарий про себя, какая ваша личная проблема легла бы в основу этого сценария? Самая главная, самая большая боль. То, про что вы, может быть, не хотите думать. Давайте вскроем, расскажите нам про это». Кто-то говорил: «Я не готов, это слишком личное, зачем мне это делать?» Мы отвечали: «Тогда мы точно не готовы идти с вами дальше». А кто-то говорил: «Да, у меня есть боль, моя личная боль заключается в том, что я жил в семье, в которой процветал абьюз. Я живу с этим до сих пор, я не могу наладить личную жизнь, я не могу выйти замуж или жениться». Специально не говорю, кто это был, мальчик или девочка.

Никита Карцев. Этот человек написал сценарий?

Евгений Никишов. Да, пытался написать сценарий об этом, даже ездил к родителям, брал у них интервью. Мы с ним долго шли по этому пути. А потом в какой-то момент он пришел и сказал: «Я не могу, простите. Не могу…»

Валерий Федорович. Домашнее насилие, самая частая тема, про которую говорили студенты, когда мы просили рассказать об их боли.

Никита Карцев. У вас есть сериал про домашнее насилие?

Валерий Федорович. Нет.

Евгений Никишов. В «Идентификации» это одна из тем. Это один из тех сериалов, которые сейчас в производстве.

Никита Карцев. А за теми успешными сериалами, в том числе народными хитами, которые вы помогали реализовать, стоит реальная боль автора?
Евгений Никишов. Конечно.
Валерий Федорович. Это касается, например, «Измен».
Евгений Никишов. «Измены» – это история о том, что не только мужчины могут быть абсолютно свободными в выборе партнера.
Валерий Федорович. Еще «Полет» Петра Тодоровского. Это один из лучших сериалов, которые мы делали.
Евгений Никишов. Он выйдет осенью.
Валерий Федорович. Он тоже незрительский, что нам было понятно с самого начала. В нем Петр проходится по взаимоотношениям между взрослыми и детьми. И в том случае, когда дети приемные, и когда твой папа – известный писатель, и во многих других. Это очень крутая тема. На самом деле Петя в своем сериале, на мой взгляд, занимается тем, что я называю душевным стриптизом. В принципе задача автора – не бояться вытащить весь тот ворох проблем, который внутри тебя находится, на всеобщее обозрение. Куликов же почему пишет «Глухаря»? У него огромное количество друзей оттуда, он пишет про то, что знает. В этом смысле за любой историей, которую мы делаем, стоит личная боль автора. Может быть, за исключением ряда дневных проектов ТВ-3, хотя и там тоже.
Никита Карцев. Значит нет каких-то новых тем только потому, что люди с реальной болью не написали талантливый сценарий и не пришли с ним в 1-2-3 Production?
Евгений Никишов. Или в любой другой продакшн.
Никита Карцев. Но ведь это не совсем так. Вот, например, Валерия Гай Германика хочет снять русского «Молодого папу». Она говорит: «Я не хуже сделаю, но мне не дадут».
Евгений Никишов. Проблема с сериалами очень простая. Для того чтобы Германика смогла снять своего «Молодого папу», нужно потратить тонну денег. Если бы она захотела сделать что-то на YouTube с бюджетом в 500 тысяч или в миллион рублей за эпизод, конечно, найдутся такие ресурсы. Мы бы сами дали ей денег. Пожалуйста, делай. Но когда нужно, чтобы в этом еще была какая-то экономика, а есть риски, что это закроют, не дадут показать, понятно, что играть в это никто не будет.
Никита Карцев. А что должно произойти, чтобы не было фактора риска? Вопрос уже не про кино, а про общество.
Евгений Никишов. Необходимо понимание у людей, которые принимают решения. Что такое сериал, что такое кино? Это реакция общества на то, что происходит. Это некий механизм выпуска пара. Люди посмотрят сериал про протесты и, может быть, не пойдут на демонстрации. Или еще про какие-то острые темы. А если не будет другого способа эту энергию выплеснуть, конечно, они пойдут на площадь.
Никита Карцев. С одной стороны, не появляется таких идей, потому что люди не видят таких сериалов. С другой – мы не видим таких сериалов, потому что их никто не пишет. Замкнутый круг.

«Оттепель», режиссер Валерий Тодоровский

Валерий Федорович. Ладно, сериалы – это действительно дорогостоящее мероприятие. Расскажи мне про подобные книги, которые мы могли бы экранизировать, пьесы, которые можно было бы прочитать? В свое время была «новая драма». И ее вершиной, Джомолунгмой, я бы даже сказал, был Василий Сигарев. А сегодня это кто?

Евгений Никишов. Назови любимую книгу Марии Кувшиновой про фем-повестку в России, давайте ее экранизируем. Где она?

Никита Карцев. Я могу поделиться своим опытом из другой жизни. Я работаю программным директором кинофестиваля «Горький fest» в Нижнем Новгороде. Каждый год смотрю где-то четыреста разного рода аудиовизуальных произведений. И если в трех, пяти, двадцати минутах еще есть какая-то боль, чистота – не заигрывание с формой, с жанром, с тем, что Кира Муратова называла «дорогая киношка», – то чем выше хронометраж, тем меньше оригинальности, боли, всего остального. И тем больше предвосхищения того, что захочет увидеть зритель, а в его глазах продюсер. То есть тот, кто тебе даст денег на кусок хлеба. Я это прямо вижу. И поэтому в этом году в конкурсе был всего один игровой полный метр, дебют Ксении Лагутиной «Фарида». История про женщину из Азербайджана. Непрофессиональная артистка со слуховым аппаратом 70 минут ходит по Петербургу и ищет своего мужа. За этим невероятно интересно наблюдать, потому что тебя специально никто не поддевает, не увлекает. Но это единичный случай, вне логики. Почему остальные авторы исчезают на пути от короткометражного фильма до полного метра? Я уже не говорю про сериалы.

Валерий Федорович. А ты считаешь, что в Америке по-другому? Мы же раньше ездили в Лос-Анджелес на LA Screenings. За несколько дней можно посмотреть порядка пятидесяти пилотов, которые американские студии, включая HBO, Disney, показывают покупателям со всего

«Сладкая жизнь», режиссеры Андрей Джунковский, Давид Кочаров

мира. Из этих пятидесяти один-два хороших пилота, которые будут обсуждать всем миром, двадцать три – обычные жанровые и еще двадцать пять – просто плохие.

Никита Карцев. Обыкновенное сито. Идешь на Клондайк и процеживаешь песок в поисках золота.

Валерий Федорович. На Netflix работает весь мир, на Америку работает весь мир.

Никита Карцев. Так весь мир на них работает, потому что знает, что если очень хорошо потрудишься, будешь честен в репрезентации боли, то получишь все ресурсы, чтобы поделиться этой болью с людьми. Есть ли такое понимание у русских авторов? Или оно появится после этого интервью? Прочитают, подумают: господи, вот ради чего стоит жить.

Евгений Никишов. «Вот к кому надо идти – к этим сексистам. Ладно, потерпим, что они не любят женщин, зато поделимся через них своей болью с людьми».

Никита Карцев. Что должно поменяться, чтобы мы тоже стали Клондайком? Ваша версия: где-то наверху должны дать разрешение выпустить пар, правильно?

Валерий Федорович. Нет. Мне кажется, что-то должно поменяться внутри людей, которые это делают. Они должны писать истории, не занимаясь внутренней самоцензурой. Прежде всего это. Если что-то внутри нас поменяется, внутри тех, кто это делает, то да, вперед. Мы готовы эти истории подхватывать.

Никита Карцев. Мы сегодня много говорили про боль. Что болит лично у вас?

Евгений Никишов. Классный вопрос.

Валерий Федорович. Но ответить на него очень сложно.

Никита Карцев. Болит ли что-нибудь?

Валерий Федорович. Учитывая, что мне уже сорок два, то болит понятный вопрос: на чем сосредоточить продуктивные годы? Они ограничены. С одной стороны, очень хочется снимать, заниматься больше творчеством и меньше менеджерством. С другой – страшно туда бросаться целиком. Чем хорошо быть продюсером? У тебя тридцать проектов, пять из них становятся хитами, двадцать нет, остальные провалились…

Никита Карцев. И, если что, всегда можно сказать: это к Куликову вопросы, не ко мне.

Валерий Федорович. Конечно. В этом смысле моя боль – проблема выбора: чем заниматься. Или больше управлять, или больше… уйти туда.

Никита Карцев. Но все-таки вопрос был о том, какая тема, ситуация вас задевает за живое. Цензура, протесты, кризис среднего возраста, расставание с любимыми… Где человеческая боль в продюсерах Федоровиче и Никишове?

Валерий Федорович. Это слишком личный вопрос. Знаешь что? Увидишь, когда мы снимем полный метр.

Никита Карцев. О чем он будет?

Евгений Никишов. Пока его нет даже в проекте.

Никита Карцев. Такой мифический полный метр.

Валерий Федорович. О котором приятно думать.

Евгений Никишов. Наше Эльдорадо.

Никита Карцев. Он где-то есть, и мысли о нем искупают все остальное.

Валерий Федорович. Так и есть. ◆

Михаил Трофименков, Марина Кронидова

РЕАЛЬНОСТЬ ВЫХУХОЛИ

«Последний министр»
Авторы сценария Роман Волобуев, Елена Ванина, Роман Непомнящий, Дмитрий Нелидов
Режиссер Роман Волобуев
Оператор Морад Абдель Фаттах
Художник Маруся Парфенова-Чухрай
Композитор Вадим Некрасов
В ролях: Ян Цапник, Ольга Сутулова, Нелли Уварова, Сергей Епишев, Анна Шепелева, Софья Лебедева, Алексей Золотовицкий, Дарья Носик, Екатерина Носик, Сергей Степин, Эльвира Кекеева, Константин Мурзенко, Алиса Хазанова и другие
Продюсерская компания «Среда»
Россия
2020 (1 сезон)

«Последний министр» Романа Волобуева, оговоримся сразу, едва ли не лучший, на наш взгляд, русский сериал/фильм за долгое время. Точный, умный, смешной, отменно написанный и безупречно сыгранный, он прост настолько, насколько просты только очень сложные конструкции. Типа вертолета «Выхухоль», который, хотя его, как пресловутого суслика, никто не видел, однако же, существует. Убедиться в реальности «Выхухоли» можно, только со всей дури врезавшись в него башкой, благо белорусские партнеры поставили бракованные включатели видимости. Вот так и в «Последнего министра» врезаешься и потом долго пытаешься сообразить: а что это вообще такое было?

Сатира? Политическая? Очевидно, да: а чем еще может быть фильм о Евгении Александровиче Тихомирове (Ян Цапник), министре перспективного планирования и развития социально-экономической политики РФ: это что-то вроде монтипайтоновского «Министерства дурацких походок». Однако, как бы играя в политическом поле, Волобуев, что замечаешь не сразу, исходит из интернациональной мудрости «Я знаю сам, что власти наши дрянь». Всё: вопрос о природе власти, или, точнее говоря, бюрократии, – отдельные эпизоды буквально иллюстрируют что законы Паркинсона, что принцип

Питера – закрыт. Можно теперь поговорить о чем-то более интересном. Например, о людях во власти. Хотя и тут вряд ли можно сказать что-то новое: люди как люди, до сих пор измученные – будь ты хоть трижды министр – квартирным вопросом. Не ворюги, но и не кровопийцы: изначально сомнительная дихотомия Иосифа Бродского здесь вообще не работает.

Условный ворюга, по большому счету, один – первый заместитель министра Ксения Борисовна Нечаева (Ольга Сутулова), обнесшая родную контору во имя светлой мечты о тропическом острове, куда только и можно сбежать от всей вот этой вот херни. Обнесшая, заметим, только для того, чтобы остаться ни с чем – все очень просто, счастье обман, солнечный остров скрылся в туман, преступление не оплачивается – и вернуться в обрыдлые стены. Так возвращались на смерть, рывком развернув автомобиль от спасительного аэропорта, разведчицы в советском кино. Но в бюрократической вселенной «смерти нет» – одна дурная бесконечность.

Вакансию кровопийцы пытается занять милейший Максим Максимович Ухов (Сергей Степин). Инспектор пожарной безопасности талантливо копирует ухватки киношных то ли чекистов, то ли, скорее, гестаповцев и потчует коллег на стихийной попойке былинами. А тут, дескать, входит генерал Бобков Филипп Денисыч и говорит: «Отбой! Бомбить Вашингтон не будем. Рейган обосрался». Плавали – знаем: видывали и бомбил – и даже одного артистичного питерского бомжа-чернокнижника, – выступавших в жанре «Сашка Коржаков мне за сигаретами бегал: как был паркетным лейтенантишкой, так и остался». Но для министерских, страшно далеких от народа, такие «былинники речистые» в новинку, и трепещут они в присутствии Ухова искренне.

Их условную «вину» искупает то, что оба они ведомы своей мечтой: Нечаева – об острове, Максим Максимыч – о героической биографии под стать героическому имени. Ведомый той же мечтой, внутренний голос диктовал предшественнику Тихомирова, образцовому человеку без свойств, мемуары, в которых он то спасал Фиделя Кастро, то вкалывал, не жалея спермы, под прикрытием должности племенного царька в Африке. А в морально-нравственных координатах Романа Волобуева мечта искупает всё. В нежданный момент истины Тихомиров горестно попрекает актив лоялистской молодежной клаки «Гордость нации» тем, что им даже предавать идеалы юности не придется. Поскольку идеалов, сиречь мечты, у этих уродов не было изначально.

Это не срыв идиота, восходящего по карьерной лестнице – в соответствии с упоминавшимся принципом Питера – по мере достижения потолка некомпетентности на предыдущем государственном посту. Это скорее «невидимые миру слезы». Тихомиров – вольтеровский Кандид, на русской почве трансформировавшийся в шукшинского чудика. Смотришь в голубые глаза Яна Цапника и веришь, что Тихомиров всей душой болеет за народ. «Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят» (Венедикт Ерофеев). На фотографии,

иллюстрирующей интервью министра, Тихомиров сидит враспояску на поле в канонической позе самого Василия Шукшина. Ухов и покойный предшественник Тихомирова – перевоплощения незабвенного Броньки из гениального и загадочного рассказа «Миль пардон, мадам!». В шукшинской автоэкранизации «Странные люди» (1970) его играл Евгений Лебедев: Бронька бредил перед заезжими москвичами о том, как в упор стрелял в самого Гитлера, да только промахнулся.

Чудик, он чудиком остается, даже если жизнь занесет его в ОПГ 1990-х или министерское кресло-2020. Принимая во внимание бандитское прошлое «последнего министра», фильм можно трактовать как парафраз вполне философских анекдотов о пацанах в «малиновых пиджаках», которые, выловив из моря бутылку с джинном, столь косноязычно формулировали свои желания, что хватали по полной «мама не горюй». Тихомиров чувствует, чего желает – ну, чтобы всем было хорошо, кто бы против, – но желания загадывает как-то криво, а потом расхлебывает последствия. Но ведь не отчаивается же.

Казалось бы, недобрый, Роман Волобуев гусарско-буддистским жестом прощает даже тех, чья мечта заключалась в отсутствии мечты. Бессмысленные пресс-секретарь министра Никита Дударь (Алексей Золотовицкий) и второй зам Илюша «Упырь» Викентьев (Сергей Епишев) в школе, как выяснят они оба в процессе доверительной пьянки, мечтали «стать никем». Что ж, их мечта сбылась. Кто был никем, никем и остался.

Даже не спародировать, а остранить бюрократический волапюк – дело, если умеючи, вроде бы нехитрое. Достаточно стащить властный дискурс – о «семейных ценностях» ли, о «недопустимости разжигания» ли – с трибуны и переместить в идиотические бытовые обстоятельства. Но Роман Волобуев взял на себя смелость – в ситуации повсеместно торжествующей сектантской «партийности» это действительно смелость – перемежать властный новояз как бы антивластным так, что чересполосица незаметна. Что ведущая телеканала «Дрожь», что брюзгливый барин из ток-шоу «Поздно» – такие же демагоги, одновременно раболепствующие перед «партийным» дискурсом и монетизирующие его, как и отец Виталий (Константин Мурзенко), находящий оправдание порнографии у Блаженного Августина. Режиссер-шестидесятник, похожий одновременно на Сергея Бондарчука и Марлена Хуциева, несет ослепительную чушь об онанизме как последней территории личной свободы. Министерские сучки-товарки обращаются к практикантке Скворцовой (Софья Лебедева), которую ошибочно принимают за жертву минета, с образцово бессмысленными «феминистическими» заклинаниями об «отрицании как первой стадии саморазрушения».

Роман Волобуев знает: от перемены мест слагаемых сумма не меняется. Собственно говоря, об этом шла речь в его самом первом фильме «Завтра». Там на смену Тихомировым и прочим Нечаевым приходили каким-то чудом люди со светлыми лицами. Назавтра же в стране гас свет. Первая ассоциация, которая возникает, – естественно, «Время

«Последний министр», режиссер Роман Волобуев

волков» Михаэля Ханеке. Но ассоциация эта по здравому размышлению поверхностная: просто у австрийца конец света начинался с такого же глобально-веерного отключения. На самом деле самая четкая ассоциация, о которой режиссер, может быть, не знает, – фильм Эрнеста Ясана «Дублер начинает действовать» (1983). Характерный для закатной, андроповской эпохи СССР пример жанра «так мы коммунизм не построим / надо что-то делать». У Ясана – в порядке эксперимента – старое, матерое заводское руководство на месяц заменяли молодыми энтузиастами с горящими глазами. И свет по всему Союзу не гас лишь в силу того, что энтузиастам доверили лишь один завод, а не всю страну.

Волобуев отключает первичный рефлекс русской интеллигенции, которая, разбуди ее в ночи, отчеканит: «Поэт – Пушкин, фрукт – яблоко, бюрократия – Кафка». Никакого Кафки тут не водится. Все гораздо хуже и человечнее: не тяжелый кошмар, а рифмованная, закольцованная сказка. Пони бегают по кругу. Экранное министерство – вполне себе большая семья или скорее пародия на семью в духе киножурнала «Ералаш». Взрослые куда-то подевались, и дети играют в министров, первых и вторых замов, чекистов-ликвидаторов на пенсии и прочих аналитиков.

Творческий метод Романа Волобуева – парадокс; прелесть фильма именно в парадоксальности, в сочетании злости и нежности, трезвости ума и неожиданной задушевности, юмора куда как ниже пояса и отточенной перестрелки реприз.

Когда смотришь авторский сериал, претендующий на достоверность, неизбежно убеждаешься: реальность нереалистична. При всей любви к Борису Хлебникову, героям его «Шторма» не отказать в том, что все они говорят с одной интонацией. Дело не в речевых

характеристиках, а в том, что, что бы они ни говорили, слышишь одно: «Сука жизнь!» Неизбежно и неминуемо наступает защитная реакция организма – желание завопить: «Нет, не сука, не сука, а просто жизнь!»

«Последний министр» – со всеми его «звоночками» от Дэвида Линча, «Выхухолями», гигантскими котиками с района, берущими Тихомирова на гоп-стоп, и прочими грустными Гитлерами, мокнущими под июльским московским дождем, – во сто крат реалистичнее любого «Шторма». В первую очередь благодаря органичному сосуществованию амплуа и интонаций, трудно совместимых в пространстве жанра, но в жизни как раз великолепно сосуществующих.

Есть вполне полнокровные характеры: Тихомиров или Нечаева.

Есть социальные типы: те же Ухов, отец Виталий или прекрасная следователь Антонова Алисы Хазановой.

Есть, как в классической драматургии, «шуты», иронически комментирующие треволнения сильных мира сего. В соответствии с реалиями нашего времени «шуты» – понаехавшие: от философствующего персонального шофера Тихомирова до ночных кассирш и домоуправов, перед которыми сильные бессильны.

Есть откровенные маски. Скворцова – инженю-комсомолка, чем-то напоминающая Любовь Орлову. Дударь – тот-кто-всегда-получает-пощечины, этакий Пьеро. Викентьев – Арлекин-неудачник.

Есть «братья наши меньшие», играющие роли не меньшие, чем антропоморфные особи. Сериал мог бы называться «В мире животных» или «Бестиарий». «Выхухоль» и ее китайская сестра «Панда», конечно, не вполне животные. Но ведь есть еще и хомяк, в очередном бредовом законопроекте воплощающий электоральное волеизъявление народа. Те самые котики. Зебра, обращающаяся к Тихомирову с телеэкрана. Мини-хряк, едва не сожравший Викентьева. Сотни тысяч канадских червей, ползущих на штурм Кремля. Чайки, крики которых непрестанно слушает шофер-философ.

Ах да: пчелы. Объект неустанной – до его превращения в саблезубого хоругвеносца – заботы Викентьева. Самая, казалось бы, идиотская из экранных бюрократических инициатив – формулировка преследования сбежавшего пчелиного роя – никакая не фантазия сценаристов. Самая что ни на есть подлинная статья закона о пчеловодстве, принятого по инициативе еще Юрия Лужкова.

Есть существа вообще другой природы.

Кто такие, например, министерские аналитики Дина Скотч (Дарья Носик) и Даша Луч (Екатерина Носик) с двумя курсами циркового училища за плечами и загадочной сексуальной жизнью? Да это же (нос Гоголя лезет отовсюду) современные Бобчинский и Добчинский, как их интерпретировал Всеволод Мейерхольд. Мастер, готовя постановку «Ревизора», растолковывал актерам, как понимать неразлучную парочку. Бобчинский и Добчинский «почти не улыбаются, это очень серьезные люди, совсем не комический элемент. Они заняты тем, чтобы подсмотреть, ест приезжий семгу или не ест. Ведь это же очень серьезное

дело. Это серьезные люди, они никого не смешат. К двери подойти, найти щелку и смотреть в нее, что делается, – пока с петель не сорвется дверь, пока они кубарем не полетят. Это же очень трудная работа; ведь надо войти в комнату так, чтобы никто не видел, надо найти щелку. Разве это не серьезная работа?»

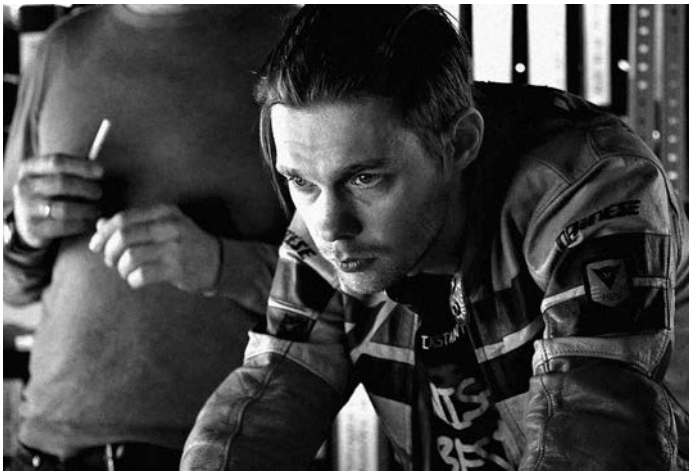
В общем, Дина и Даша, вылетающие в сериальной заставке (где каждый протагонист исчерпывающе характеризуется позой или движением) из стены, что твои ниндзя, – классические метафизические русские фрики, населяющие, как давным-давно разъяснил литературовед Юрий Манн, тексты Гоголя. Но не они одни представительствуют в «Последнем министре» за всякую хтонь. Злые кураторы министерства – один «с площади», другой «с набережной», – разве случайно они встречаются в туалетах пустынного билдинга? То есть в той же локации, где встречались и решали судьбы героев разнообразных мастей упыри Стэнли Кубрика. Кстати, эта параллель, само собой, вызвана лишь объеданием советским кино – в фильме Ясана так же, пусть не в туалетах, а на загородных дачах, собирались и неумолимо корректировали порывы «дублеров» такие же жутковатые «кураторы». Сыгранные Михаилом Глузским и Игорем Горбачевым, образцовыми экранными «красными директорами».

Впрочем, как ни коварна чрезмерная насмотренность, но истинная жанровая природа «Последнего министра» – именно классический советский производственный фильм, жанр, несмотря на официозный статус, по определению социально-критический и глубоко пессимистический. Советский гений сталинской закалки, пионер жанра Юлий Райзман открыл в «Твоем современнике» (1968), «Странной женщине» (1977) и «Частной жизни» (1982) ритуальную поэтику бюрократии и сложил в конечном счете реквием по позднему реальному социализму. Новую бюрократическую поэтику в «Последнем министре» открыл Роман Волобуев. А в финальном эпизоде сериала он – и это уж, безусловно, сознательно – передал издевательский привет кинематографу шестидесятников, возводивших беременность и роды в символ социальной надежды. В финале «Последнего министра» наконец-то разродится вечно беременная Ингеборга Эдмундовна (Анна Шепелева). Ну совсем как Ася Клячина у Андрея Кончаловского. Только у Кончаловского роды принимал взвод солдат, а у Волобуева – взвод бюрократов, заворачивающий новорожденного в триколор. Отличный символ, вот только понять бы, символ чего. ◆

Евгений Ткачев

НА БУКВУ «Б»

«Водоворот»
Автор сценария Андрей Стемпковский
Режиссер Андрей Загидуллин
Оператор Владимир Башта
Художник Антон Поликарпов
Композиторы Вадим Маевский, Александр Туркунов
В ролях: Владимир Вдовиченков, Владислав Абашин, Аристарх Венес, Юлия Мельникова, Алена Михайлова, Игорь Миркурбанов, Ангелина Загребина, Иван Макаревич, Ирина Алферова, Артем Сучков и другие
Компания «Марс Медиа Энтертейнмент»
Россия
2020 (1 сезон)



В школьном классе гаснет свет. Включается кинопроектор. На экране великий Лоуренс Оливье, играющий Гамлета. Со стороны учеников слышны едкие смешки, никто из старшеклассников не воспринимает Шекспира и эту экранизацию всерьез. Больше всех, пожалуй, возмущен мальчик Дэнни – киноман, зачарованно смотрящий на экран. Его категорически не устраивает поведение Оливье: «Не говори – действуй!» – шепчет недовольный школьник. И вот в его воображении Оливье трансформируется в Арнольда Шварценеггера, который устраивает лютую бойню в прогнившем датском королевстве («Клавдий, ты убил моего отца. Большая ошибка!»).

Эта сцена из «Последнего героя боевика» Джона Мактирнана, с одной стороны, отлично раскрывает суть «Гамлета» (шекспировская пьеса – грандиозный формалистский эксперимент, деконструкция трагедии о мести, ведь главный герой делает что угодно, но только не мстит), с другой – максимально красноречиво объясняет, что такое экшн-фильмы категории «Б». В «бэшках» герои не разговаривают – они действуют. Поэтому вместо того, чтобы вести внутренние монологи, общаться с черепом бедного Йорика, принимать участие в постановке «Убийства Гонзаго» и бесконечно

рефлексировать, герой Шварценеггера берется за автомат «узи» и безжалостно расстреливает всех, кто повинен в смерти его отца.

На таком брутальном кино (у нас его называли и называют боевиками, их расцвет пришелся на 80-е и 90-е) вырос, разумеется, не только Дэнни, но и многие отечественные миллениалы, когда после падения «железного занавеса» и развала советской империи в Россию хлынула западная поп-культура. Среди них мой ровесник режиссер «Водоворота» Андрей Загидуллин. Что скрывать, все мы смотрели одни и те же видеокассеты – с фильмами, записанными в рандомном порядке (видеопираты, как завзятые постмодернисты, плевали на иерархии). Как правило, это были жанровые картины (боевики, хорроры, триллеры, мелодрамы, комедии), потому что другое кино в детстве за кино-то и не считалось, при этом совсем уж откровенные «бэшки» часто шли вторым номером на видеокассетах, поэтому видимость иерархии (как в свое время на сдвоенных сеансах в американских кинотеатрах) все же сохранялась. Сейчас большинство этих фильмов – особенно боевики студии PM Entertainment «Гнев» (1995), «До крайнего предела» (1995), «Небоскреб» (1996) и т.п., – конечно же, невозможно пересматривать без иронии. Но так или иначе это жанровое кино сформировало культурный код поколения Y, который Андрей Загидуллин и препарирует в «Водовороте». Его сериал – это стилизация, заигрывающая с эстетикой B-movie, «плохого хорошего кино», примерно в той же мере, в какой с ней заигрывает Николас Виндинг Рефн в своем opus magnum «Слишком стар, чтобы умереть молодым».

Как и фильм датского режиссера, «Водоворот» – это неоновый нуар, только, в отличие от работы Рефна, не медитативный. Если датчанин-позер сделал ставку на дикий мэшап «медленного кино» и криминального триллера, то Загидуллин – на проверенный экшн: в его сериале постоянно что-то происходит, так что с ходу даже становится тяжело уследить за всеми сюжетными арками, выписанными сценаристом Андреем Стемпковским (уверен, школьник Дэнни такой подход одобрил бы, а «Слишком стар, чтобы умереть молодым» показался бы ему слишком выпендрежным).

Итак, по сюжету «Водоворота» оперативная группа во главе со следователем Красновым (Владимир Вдовиченков) накрывает наркопритон проныры по имени Шеин (Иван Макаревич). В ходе облавы полицейские обнаруживают не только девушку в бессознательном состоянии, но и флэшку, на которой записано снафф-видео. В коротком ролике с даркнет-стрима зловещая фигура в темном плаще и капюшоне на фоне сатанинских символов истязает свою жертву (как бы сказали в сериале «Настоящий детектив», «оккультное ритуальное убийство»). Вскоре в заброшенном коллекторе также обнаружат трупы подростков, на которых всем было наплевать. Следователи возьмутся за расследование этого дела, но ситуация будет осложняться тем, что у каждого из них есть свое больное, уязвимое место.

У Краснова – онкобольная, находящаяся при смерти жена Татьяна (Мария Звонарева) и дочь-подросток Лера (Ангелина Загребина), с которой он никак не может найти общий язык, в том числе из-за своей любовницы – коллеги Марины (Юлия Мельникова), также переживающей последствия трагического брака. У много знающего про оккультизм следака и ветерана «горячих точек» Кирилла (Владислав Абашин) – ПТСР и жена Елена (Ольга Ломоносова), страдающая от алкоголизма. У самого юного члена следственной бригады Марка Девина (Аристарх Венес) – наркотическая зависимость, с которой он пытается бороться, посещая известные собрания, но получается не всегда успешно. Еще есть подруга и информаторка Марка, молодая девушка по прозвищу Муха (Алена Михайлова), которая страдает от домашнего насилия – домогательств отчима (Олег Васильков) – и, как и все герои, пытается вырваться из этого кошмарного водоворота семейных проблем, зависимости и зла, которые источает мегаполис.

Если предыдущий сериал Загидуллина – криптоисторический экшн «Квест» (2015–2017, с Александром Даниловым), сценарий к которому дописывали Роман Волобуев и Елена Ванина, – начинался со сцен допроса в полицейском участке, то есть явно был создан под большим влиянием первого сезона «Настоящего детектива», то «Водоворот» наследует дух уже второго сезона прославленного шоу Ника Пиццолатто. Как и в заставке «Настоящего детектива–2», в открывающих титрах «Водоворота» мелькают дорожные развязки, а главными героями становится группа копов, у каждого из которых за душой есть грешок. При этом Москва благодаря камере оператора Владимира Башты выглядит так же киногенично, как Лос-Анджелес: все утопает в неоне, из злачных подворотен исходит осязаемая опасность, а тусующаяся в бетонной коробке недостроенного торгового центра молодежь явно хочет, как завещал рэпер Loc-Dog, умереть на рейве. Кстати, один из любимых фильмов Андрея Загидуллина как раз называется «Жить и умереть в Лос-Анджелесе» – и это название (с поправкой на местность) легко можно перенести и на его сериал, особенно в контексте того, что, как и в картине Уильяма Фридкина, тут тоже есть полицейский, склонный к саморазрушению и жаждущий адреналина.

Вообще, герои «Водоворота» существуют в удивительно заряженном, почти инфернальном пространстве. Возможно, потому, что из «бэшек» 90-х (и из еще одного кино на букву «Б») Андрей Загидуллин хорошо помнит, что «город – это злая сила». Герои наших любимых мрачных фильмов обитали в месте, созданном людьми, но не для людей. Оно состояло из острых углов, о которые невозможно не порезаться. Все эти закоулки, решетки, лестницы, лабиринты подворотен и улицы в огне таили в себе зло, очень много зла и боли, потому что, как известно из того же «Настоящего детектива», *«боль не знает усталости, устать может только человек»*. Сейчас уже понятно, что весомая доля массового кино 90-х была про деструктивную человеческую природу и предчувствие надвигающегося апокалипсиса. Причин тому

«Водоворот», режиссер Андрей Загидуллин

несколько, но одна из главных, безусловно, эсхатологический страх не только перед новым веком, но и тысячелетием (возможно, вершиной этого мрачного дискурса стал даже не великий триллер «Семь» Дэвида Финчера, а жестокий кинокомикс «Ворон» Алекса Пройаса с Брэндоном Ли).

Одно из главных достоинств «Водоворота» (как, кстати, и недавнего венецианского триумфатора «Джокер» Тодда Филлипса) заключается в том, что он возвращает подзабытое и неуютное ощущение от встречи с чем-то по-настоящему страшным и неведомым. В подворотне вас ждет маньяк, а сам город в сериале предстает в виде болота, трясины, которая засасывает людей: не зря же дорожная развязка в заставке оформлена как незамысловатая метафора водоворота. И это тоже правило жанра: как любая «бэшка», «Водоворот» состоит из вполне понятных аллегорий и сюжетных схем, узнаваемых аллюзий и зловещей эстетики, упрощенной актерской игры и нарочито функциональных диалогов. Важную роль в сериале играет не столько нарратив, сколько атмосфера, драйв и дорожная карта жанра – все эти ромео, истекающие кровью, кожанки, пистолеты, полицейские значки, отскакивающие от зубов панчлайны, гранж и панк-рок плюс, как писал коллега, удар в челюсть вместо профилактической беседы. А как иначе? В таком кино добро обязательно должно быть с кулаками.

При этом здесь, как во многих триллерах и боевиках, тоже есть социальный комментарий. В «Водовороте» он завязан на тинейджерах: «Именно подростки в своей незащищенности являются основными жертвами зла. Когда ты подросток, обитающий в гетто городских окраин, кажется, что справедливости нет. Я знаю это, потому что сам рос на этих окраинах», – говорит сценарист и автор идеи Андрей Стемпковский. И это по-своему любопытная инверсия жанра,

потому что в 80-е и 90-е была масса фильмов – «Класс 1984» (1982), «Директор» (1987), «До первой крови» (1989), «Только сильнейшие» (1993), «Опасные мысли» (1995), «Замена» (1996) и т.д. – про подростков-агрессоров, молодежь, от которой стоит держаться подальше. В сериале тинейджеры, наоборот, выступают не в роли тех, от кого нужно спасаться, а тех, кого нужно спасать. Кроме того, «Водоворот» высказывается за диалог поколений – иксов и зумеров (посредником между ними символично становится миллениал Марк). На самом деле между взрослыми героями и подростками в сериале гораздо больше общего, чем может показаться на первый взгляд, – драматически они зеркалят друг друга хотя бы тем, что и те и другие никому не нужны.

Но на диалоге поколений строится не только драматургия «Водоворота», а и новое мрачное жанровое кино, которое сейчас выходит на стримингах, российских и зарубежных. Поразительно то, как миллениалы по обе стороны океана одинаково хорошо чувствуют эстетику и текстуру видеокассетного кино, на котором выросли, как они упиваются ностальгией по любимым фильмам. Например, у молодого восходящего американского дарования, режиссера арт-хоррора «Блаженство» и сёрвайвал-триллера «Ветераны зарубежных войн» Джо Бегоса, как и у Андрея Загидуллина, кадр утопает в неоне, наркотиках и крови, а среди источников вдохновения фигурируют «Зависимость» (1994) Абеля Феррары и «От заката до рассвета» (1995) Роберта Родригеса. И Бегос, и Загидуллин, по сути, собирают жанровые конструкторы – при этом в плавильный котел по большей части идет суровый, настоящий хардкор 90-х.

Что ж, это вполне логично. В кино, в том числе и отечественном, наступает время миллениалов – и о чем им рассказывать, как не о 90-х, времени, на которое пришлось их детство (см.: «Нашла коса на камень» Ани Крайс, «Теснота» Кантемира Балагова, «Бык» Бориса Акопова, сериал «Мир! Дружба! Жвачка!» Ильи Аксенова)? Что им переосмыслять, как не любимые фильмы (см. густо замешенный на Квентине Тарантино «Папа, сдохни» Кирилла Соколова; вдохновленный «Бегущим по лезвию» и «Звездным десантом» «Аванпост» Егора Баранова или выросший из «Чужого» «Спутник» Егора Абраменко)? Каждый из «игреков» исследует свою территорию. И, как завещали их любимцы, не говорят, а действуют. ◆

Арсений Занин

В СТРАНЕ НЕВЫУЧЕННЫХ УРОКОВ

«Мир! Дружба! Жвачка!»
Авторы сценария Петр Внуков, Александр Белов, Алексей Иванов
Режиссер Илья Аксенов
Оператор Алексей Филиппов
Художник Ольга Соколова
Композитор Роман Литвинов
В ролях: Егор Губарев, Егор Абрамов, Федор Рощин, Валентина Ляпина, Юрий Борисов, Ксения Каталымова, Степан Девонин, Сергей Стёпин, Андрей Харыбин, Илья Чуканов, Инна Будникова, Даша Гущина и другие
Good Story Media
Россия
2020 (1 сезон)

Откуда взялась мода на 1990-е? За последние годы один за другим выходят «Бык», «Хрусталь», «Печень», «Нашла коса на камень», «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в дом инвалидов» – дебютанты поколения тридцатилетних+ рефлексируют эпоху своего детства. Тут же подключаются сериалы, на СТС выходит «90-е: весело и громко», а на ТНТ – «Мир! Дружба! Жвачка!». Но, кажется, никто так и не осмыслил, что произошло в эпоху разрушения векового мифа, растерзанного противоречиями, словно Прометей орлом. «Наш новый мир» мы вроде бы перестроили, а он оказался сараем, который рухнет и загорится. Естественно, неравномерно. Потому воспоминания из детства у всех разные. Чьи-то родители быстро проснулись и начали грести, а кто-то продолжал тонуть в стакане. Кто-то вырос и уехал в Москву, кто-то – из Москвы. Когда же наконец станет хорошо там, где ты сейчас?

Идея сериала «Мир! Дружба! Жвачка!» мерцала еще десять лет назад, и все эти годы сценаристы Петр Внуков, Александр Белов, Алексей Иванов и продюсеры – основатели компании Good Story Media Антон

Щукин, Артем Логинов, Антон Зайцев искали сюжет, чтобы портретировать семью на фоне эпохи. «Быть ребенком во время чумы, быть ребенком во время войны, быть ребенком в жуткие 90-е. Я ненавижу 90-е, я не испытываю романтической ностальгии по этому времени. 90-е оставили шрам в масштабе всей страны – этот знак нашей любви к силе, желание урвать кусок, готовность оправдать свои нечестные поступки…» – признавался генпродюсер Антон Щукин. А сценаристам это время больше знакомо по телевизионным картинкам, по витринам ларьков с видеокассетами, пивным этикеткам и вкладышам к жвачкам Love is…

Компанию Good Story Media – творческое объединение «выпускников» пермских кавээновских команд «Парма» и «Друзья» – Щукин с друзьями основали десять лет назад. В 2010 году они проснулись знаменитыми, когда на ТНТ вышел пилот их первого сериала – «Реальные пацаны». Спустя еще десять лет их успешный стартап приобретен телеканалом заодно с Comedy Club Productions (компанией других кавээнщиков) с сохранением творческой независимости коллектива. Отлаженная постановочная база позволит основателям вернуться к давней идее – съемкам исторического сериала о том времени, когда они были пацанами.

Первый всплеск интереса к 90-м случился пятнадцать лет назад: трагедия в Кармадонском ущелье возвела Данилу Багрова в статус супергероя ушедшей эпохи. Персонаж трилогии, включавшей в себя кроме сиквела «Брата» режиссерский дебют Сергея Бодрова «Сестры» (2001), где время действия словно бы попадает в зазор между двумя «Братьями». Нечто подобное произошло на десять лет раньше с Виктором Цоем, ушедшим на пике общих надежд. Его песня «Мы ждем перемен» стала гимном перестройки, потерпевшей крах спустя год после гибели музыканта. Пришедшие же вслед герои «Бандитского Петербурга», «Бригады», «Бумера», «Меченосца», «Кремня» или «Антикиллера» не найдут лучшей формулы для описания фатума, владевшего «потерянным» поколением 90-х, нежели простая истина Данилы Багрова: «Я вот думаю, что сила в правде: у кого правда, тот и сильней!»

В сериале «Мир! Дружба! Жвачка!» носителем этих ценностей станет Санька Рябинин (Егор Губарев), четырнадцатилетний пацан: из-за его дурацкой выходки с угоном чужой машины вся семья попадет в самую гущу бандитских разборок лихих 90-х. Санька будет говорить от лица поколения из лета 1993 года – эпохи, менявшейся настолько стремительно, что каждый год шел за три, а не наоборот, как сейчас. Так родится слоган фильма: «Для тех, кто вырос в 90-е». В качестве последней серии авторы сделали документальный «фильм о фильме», где поэтапно разбирают рождение замысла. Для творческой группы это было важно, ведь «медиаторы» их детства, молодые актеры, рожденные в первую пятилетку нулевых, взрослеют уже в другой стране и совсем в другой реальности.

Нацепив розовые очки на «детства чистые глазенки», фильм начинает путешествие во времени: туда, где, чтобы тайно объясниться девочке в любви, нужно вращать диск на телефонном аппарате (естественно, помня ее номер наизусть) и поставить специально записанную на этот случай кассету. А чтобы сделать первый шаг после ссоры, нужно снова позвонить и снова нажать на кнопку магнитофона: What is love? Oh baby! Don't hurt me… Don't hurt me! No more… (странно, правда? Можно же просто расшарить трек в приватную сторис инстаграма!).

Евродэнсовый хит от Haddaways вышел тем же летом, а нехитрый текст чувства молодых людей выражает вполне. Но учли ли авторы, что песня давно стала интернет-мемом? Сценку из шоу «Ночь в Роксбери» («Парни из Роксберри», 1998), где три придурка в исполнении Уилла Фаррела, Криса Кеттена и Джима Керри колесят по вечеринкам, школьным выпускным и даже заезжают в дом престарелых, чтобы исполнить скабрезный танец, в КВН наверняка пародировали сотню раз! А песня, которая должна быть посредником между героями, настраивает на ироничное восприятие их тайных чувств. Впрочем, все так и должно быть. Сегодня, в эпоху сверхскоростного интернета, когда большинство школьников спокойно живут в неполных семьях, о любви говорят не без иронии.

***

Ирония – так исторически сложилось – вообще лучший способ существования в стране, где за десятилетия все привыкли к тому, что ни на что невозможно повлиять, пока «вдруг!». Но когда же случается это ставшее водоразделом эпох «вдруг!»? Вот клоун-морячок из кавээновской команды Новосибирского университета, пародируя модный хит Олега Газманова на осеннем полуфинале 1991 года, молниеносно реагирует на события августовского путча: «…все бы было ничего, но не стало ничего, и поехала куда-то крыша дома моего…» Наблюдая «свежие новости для публики (отделились еще две республики)», он внезапно сможет нащупать нерв эпохи: «Ты – начальник, я – дурак. Ты – москвич, я – сибиряк. А я взял да отделился: сам – начальник, сам – дурак». Спустя два года, когда на Урале и правда на три месяца образуют автономную республику, определение Конституционным судом незаконности этого шага приведет к конституционному кризису октября 1993 года. Впрочем, нарушения федеративной целостности страны удалось избежать, и, когда морячок защитил диплом, оказалось, что работать ему негде: производства нет, конструкторские бюро никому не нужны, но зато остались способность и возможность шутить напропалую. В новогоднем финале 1991 года команда НГУ одержит победу с помощью ироничного переосмысления актуальных геополитических событий на мотив «Маруси» из гайдаевского «Ивана Васильевича…»: «Вот так же проснемся завтра мы, проснемся: "ой, мама, нет страны!" Щуп-щуп-щуп, а где ж страна родная? С вечера она еще была!»

«Мир! Дружба! Жвачка!», режиссер Илья Аксенов

Символично, что сериал «Мир! Дружба! Жвачка!», действие которого происходит во время конституционного кризиса, выходит накануне нового, который едва ли приведет к драматическим последствиям. Однако возвратимся в лето 1993 года. Интернета еще не существует, равно как и конституции. Новое государство подразумевает новую конституцию, процесс ее создания оказывается затяжным и вскрывает сложность обратного перехода от «общественной» собственности к «частной». Перестройка привела страну к созданию открыто избираемого Съезда народных депутатов, однако интересы парламентариев оказываются подчас противоположными. Конституция становилась похожа на воз из крыловской басни. В апреле того года состоялся референдум, где народу срочно предлагали решить свое будущее и по старой памяти подсказали, как голосовать: ДА-ДА-НЕТ-ДА. В двух словах это означало следующее: «Мы, граждане России, поддерживаем нашего президента и его шоковые экономические реформы, перевыборов не хотим, а еще нам не нужен парламент, потому что третий год заседают, а толку никакого!» Шоковые реформы гайдаровского правительства на всякий случай тоже свернут. В октябре здание Белого дома будет полыхать под обстрелами танков собственной армии, прольется кровь невинно расстрелянных и свершится самоубийство революции. Это будет действительный хаос: «*…боевые слоны советской эпохи топтали свой Карфаген, / как когда-то во время октябрьских событий – мудаки довели мудаков, / чтоб отныне любой жиреющий витязь / добывал себе деньги легко*» – спустя четыре года, отмечая 80-летнюю годовщину Октябрьской революции, коньковский поэт Борис Усов так объединит эти два события. Парламентарии с тех пор усвоят правило не спорить с президентом, а спешно принятая в декабре конституция утвердит новую страну, правопреемницу СССР, – Российскую Федерацию. Без

права на самоопределение, подчиняющуюся центру и с некоторых пор даже не выбирающую местную власть.

Впрочем, поначалу кажется, что до общественно-политических проблем авторам как будто нет дела, они смотрят на мир через розовые очки детства. Далее весь круг проблем будет присутствовать, но остраненно. В событиях и сюжетах скорее бытовых, а не бытийственных. Потому что на дворе лето, а друганы Санька и Вован (в исполнении молодых актеров Егора Губарева и Егора Абрамова) за гаражами меряются письками. А что еще делать на каникулах? Особенно если через минуту обнаружишь на крыше родной панельки загорающую голышом рыжую девчонку, которая вот-вот повернется и «титьками светанет». Всё в лучших традициях журнала «Ералаш», тоже осваивающего новые реалии отношений среди подростков. Благо Валентина Ляпина (Женька) как раз там и дебютировала и спустя секунду подтвердит это, ловко показав пару приемчиков самбо. Женька окажется новой соседкой, семья которой переехала из Казахстана и теперь готовится продолжить путь дальше, на «историческую родину» – в Германию. (Подробности репатриационной линии, сообразуясь с авторским замыслом, поданы туманно, но ожидание внезапного отъезда будет довлеть над участниками детского любовного треугольника.)

Внутренние противоречия скоро отступят перед врагами внешними в лице банды «цыган», вымогающих деньги за украденную кошку их аутичного приятеля Ильи (Федор Рощин). Новообразованное «Братство крыш» отправляется на разборки. В результате погони и чудесного спасения в чужой машине Санька, сам того не ведая, вдребезги разобьет черный бумер племянника местного авторитета, который тут же поставит всех на счетчик. Авторитет, конечно, грузин (почему мафия не чеченская, и так ясно). Его не замечают менты, поспешно исчезающие из собственного кабинета при его появлении. И тут всех спасет «бог из машины», дядя Алик. В черных очках на громыхающем «Харлее», словно железный Арни или не менее крутой Микки Рурк из копполовской «Бойцовой рыбки», афганский ветеран, а ныне лидер «афганской» мафии, крышующей рынок. Здесь сталкиваются два бога позднесоветских мифов, явленные еще в самом первом независимом фильме, снятом в СССР, – кооперативном боевике узбекского режиссера Хабиба Файзиева «Шакалы» (1989), где «афганское братство» вступает в бой с местной наркомафией. Дядю Алика, брата Санькиной мамы, играет Юрий Борисов, уже примеривший на себя амплуа героя «жестокого времени» в нескольких недавних премьерах («Хрусталь», «Бык»). Его прямые предшественники – герои Алексея Серебрякова: малыш-каратист из «Фаната» (1989) Владимира Феоктистова и «русский Рэмбо» из боевика «Афганский излом» (1991) Владимира Бортко. Ну и грузин Зураб Нотарович, справедливости ради, репрезентируется уже не бандитом, но честным бизнесменом, оставившим криминал в другой стране и другом десятилетии. По иронии кинематографической судьбы заслуженный артист Зураб Кипшидзе в юности точно

так же колесил на украденном отцовском автомобиле в шедевре Ланы Гогоберидзе «Когда зацвел миндаль» (1972), а потом стал «вором в законе», рецидивистом по кличке Интеллигент в детективе «Для любителей решать кроссворды» (1981) грузинского классика Баадура Цуладзе.

О том, что такое «афганское братство», современные телезрители знают из сериала Сергея Урсуляка по роману Алексея Иванова «Ненастье» (2018). «Афганец» Алик и пахан Зураб, архетипические фигуры, боги в стране «рухнувшего диалектического материализма». Черную работу делают за их спинами «шестерки».

Вован – тот отвечает сам за себя (одинокий отец-алкаш лишь периодически его поколачивает), родители Саньки представляют земной вариант типового семейного конфликта. Пробивная, как разводной ключ, мать (Ксения Каталымова), начальница жэка и рыночная торговка, самоотверженно растящая сына и дочь, и отец (Степан Девонин), доцент, графоман, альфонс, по-бабьи рыхлый интеллигент, наблюдающий с инфантильным ужасом за стремительно рушащимся миром морали. Хамелеон – как презрительно называет его тесть Сан Саныч (Сергей Стёпин), ветеран и герой Великой Отечественной войны.

Чью сторону принять или как не принять ни одну из них, станет для Саньки главным стимулом роста, ему теперь нужно отвечать за свой необдуманный поступок. И если авторитеты еще не способны убить ребенка, то поставить его на счетчик – обычное дело. Из злополучной машины якобы крадут десять тысяч долларов. Они и послужат главным детонатором конфликта. Задача героев, попавших в как бы компьютерную игру, – предложить что-то иное взамен навязанного извне «национального достояния». Они проходят уровень за уровнем, мы смотрим на мир либо через оптику субъективной камеры, либо слегка «из-за шиворота», так, чтобы был виден кусок головы. Из серии в серию Санька будет натыкаться на семейные тайны и приходить к выводу, что правды нет ни за кем. Один из уровней – незабываемая примета времени – денежная реформа июля 1993-го, когда происходит моментальное обнищание населения (разрешалось обменять только 35 тысяч старых рублей на человека, а новые банкноты в банках то и дело стремительно заканчивались, плодя по всей стране многокилометровые очереди). Тут отчаявшаяся Санькина мать, которой надоело разбираться с «чужим дерьмом» в жэке, решает, что «деньги не пахнут», и включается в авантюрную финансовую махинацию типа «пирамида». А отец семейства, Федор, получив «письмо счастья» из Америки, где обещают опубликовать его роман и высылают сто долларов в качестве аванса, попытался было свалить в Америку за спиной железного Алика. Но того расстреливает лучший друг, и Америка обламывается для Федора.

Всё еще в розовых очках герои бредут «по дороге разочарований». Даже дед, единственная моральная опора, учивший отвечать за свои поступки («подстрелил ворону – ощипай и съешь!»), – окажется дезертиром после отсидки, присвоившим себе военный героизм. Такое

«Мир! Дружба! Жвачка!»

открытие несовместимо с жизнью, и дед умирает посреди реки, в буквальном смысле лишившись почвы под ногами. Довольно сомнительная развязка, надо сказать, которая хоть и иронизирует над слоганом «спасибо деду за победу», но ненавистных Сталину дезертиров реабилитировали еще в 53-м и зачем же тащить их обратно через сорок лет? Хотя понятно: не надо трогать тему реабилитации жертв политического террора в такое неспокойное время. Примирения деда и Алика как поколений, «преданных войной», так и не состоится. Невыносимость потери моральных ориентиров приведет Саньку в банду «цыгана». Тот, почувствовав в нем задатки лидера, научит воровать и варить винт, но от неизбежной иглы его спасет Женька, отчаянным поцелуем нарушив равнобедренность любовного треугольника. Впрочем, финал истории предсказуем, и треугольник рушится, потому что Женька уезжает в Германию. Герои сводят кубки из банок Fanta, празднуя победу над временем: «За мир! За дружбу! За жвачку!»

Возвращение в 2020-й происходит под прошлогодний хит певицы Гречки, цитирующей песню «Отпетых мошенников» из 1993 года: «Люби меня, люби жарким огнем ночью и днем… Я умоляю…»

«Я знаю, это было странное, неоднозначное, яркое время. Мне двадцать лет. Более молодые, чем я, дети и подростки, среди которых есть немало моих слушателей, не будут иметь даже этого размытого представления о 90-х. Наша задача – оставить это в прошлом, но запомнить, сохранить, законсервировать…» – так два года назад резюмировала запросы на историческую рефлексию популярная певица поколения 2010-х Монеточка, ровесница первого «Брата». К очередной годовщине победы над августовскими путчистами она выпустила клип на песню «90-е»: «И только из кассеты, из песен «Кровостока», я с детским ужасом узнаю про то, что… / В 90-е убивали людей и все

«Мир! Дружба! Жвачка!»

бегали абсолютно голые./ Электричества не было нигде, только драки за джинсы с кока-колою…» Героиня Монеточки согласно тексту сочиняет на макбуке новый альбом про печаль и признается, что легко писать про смерть в натопленном доме. Это ирония поколения «грустных» подростков, бессильная противостоять печали во времена всеобщего благосостояния. «За грусть становится стыдно, ведь над нами довлеет коллективная память, что родителям было тяжело тебя растить, так что будь благодарна!» Клип покадрово стилизован под сцены из фильма «Брат» Балабанова, а Монеточка в свитере Данилы Багрова разносит черепа всем, кто встречается ей на пути.

Режиссер Иван Снежкин, чей дебютный фильм «Печень» (2019) также рефлексирует время его детства, говорит, что «новые тихие» (так называемые режиссеры «новой волны» нулевых) снимали откровенно скучное кино и задача его поколения – делать фильмы для зрителей: «Гораздо интереснее равняться на Netflix, чем на «новую волну» российского кино. По-моему, режиссеры сами это поняли, сейчас даже Борис Хлебников пытается делать жанровые картины».

Многие связывают будущее развитие кинематографа с этим стриминговым сервисом. Есть уже и первые успехи отечественного кинематографа у западных зрителей: «Смешарики», «Маша и Медведь», «Троцкий» и «Метод». В России конца 2010-х равняться на Netflix означает снимать успешное кино. Интересно, сможет ли этот сервис дать развитие новому киноязыку, ведь кажется, что за последние два десятилетия в кинематографе не было предложено альтернативы классической поэтике.

За годы властвования телесериалов стало нормой смотреть авторское кино спиной, параллельно занимаясь домашними делами. И если известный режиссер Сергей Снежкин, отец Ивана Снежкина,

в конце 90-х был вынужден делать жанровые сериалы вроде «Империи под ударом» или «Убойной силы», потому что его авторские проекты очень долго снимались, а потом так же долго их пытались показать хоть кому-то в условиях разрушенного «до основания» кинопроката, то теперь же для того, чтобы донести до зрителей свой продукт, уже не обязательно владеть эфирным временем и подчиняться вещательным стандартам телеканала. Режиссер-постановщик сериала «Мир! Дружба! Жвачка!» Илья Аксенов, младше сценаристов и продюсеров на десять лет, следовал поставленной задаче, разводил мизансцены и предпочитал снимать общим планом. За весь сериал крупно снимают только маленькую сестренку Саньки Викулю (Даша Гущина). Именно она станет «проводником» режиссера, примерно соответствуя его году рождения. Единственное, что он себе позволит в качестве стилизации под эпоху, – применить фильтр, имитирующий камеру системы Betacam. Возможно, нас еще ждет, например, сериал, снятый на VHS, натурально и без имитации. Или проект, широко привлекающий видеоархивы, «доснимая» недостающие стилизованные под время кадры, как это блестяще делал Семен Аранович в сериале «Противостояние» с кадрами военной хроники. Может быть, спасение, реставрация и хранение вымирающих кадров смогли бы помочь создать действительно революционный проект о 90-х. Увы, сериал на развлекательном канале не имеет права на эксперимент, это ясно, так что будем благодарны авторам хотя бы за то, что они не стали стилизовать картину под «Элен и ребят», как их «заклятые друзья» с СТС.

В сериале «90-е: весело и громко» (2018) Игоря Волошина музыкальных примет времени гораздо больше, но они еще дальше уходят в стилизацию под эпоху, и даже звезд тех лет играют молодые актеры. Ни громко, ни весело, увы, не выходит. Сериал «Мир! Дружба! Жвачка!» хотя бы со зрителем честен, не предлагая никакой программы, кроме той, что заявлена в нарочито нейтральном названии.

Прошло четверть века, а иными, кроме как «бандитскими» и «лихими», 90-е годы для нашей страны, похоже, не стали. По крайней мере, в восприятии хипстеров с ТНТ. Не утвердились как ценность демократическая конституция, свобода распространения информации, количество выпущенных книг, недоступных раньше фильмов и музыкальных альбомов. Информационная лавина, обрушившись на жителей молодой страны, не сделала их «умнее, выше, сильнее», как это представлялось здравомыслящим критикам режима. Единственное, что смогли предложить в качестве рефлексии по ушедшим 90-м годам сценаристы поколения сорокалетних, укладывается в строчки из Монеточки. Именно для рожденных в «тучные нулевые» и повзрослевших в «тухлые 2010-е» существует ярлык «лихие 90-е». Совершенно ошибочный, поскольку по-настоящему лихими были 80-е, которые продлились всего пять лет – с 1986-го по 1991-й. Впрочем, фильм о фильме, который авторы приберегли напоследок, убедил, что трудились они усердно и создали хоть и локальный, но прецедент. Они стали первыми, кто

попытался разобраться в том, что же на самом деле случилось в нашем детстве. Только ли паршивая музыка, американская жвачка, Родина и Патриотизм? Или же были какие-то более пригодные процессы для выживания и жизни?

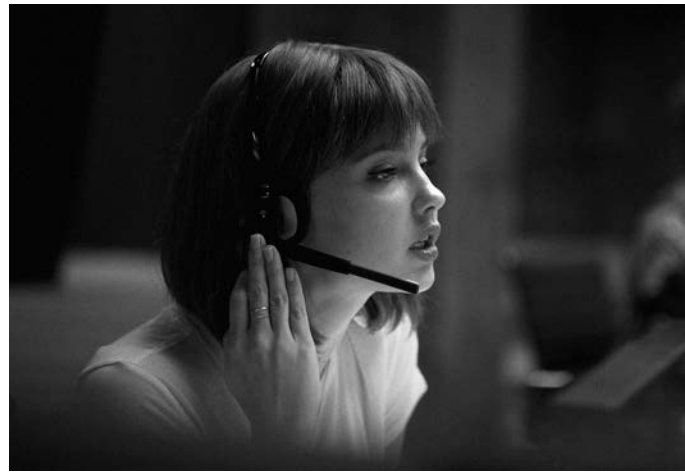
Я знаю эту эпоху, но через розовые очки моего детства процесс рождал понимание, что происходившая «ликвидация» Советского Союза – благо. Раньше прочитать Набокова, Джойса и Булгакова можно было только в самиздате тайком, а теперь в школе проходят. Раньше можно было попасть в тюрьму за то, что ты личность… Раньше «Терминатора» не видели, новую часть уже смотрят через неделю после выхода на Западе! Ну или «Призрак свободы» Бунюэля – кому что ближе. Почему же мы неумолимо снова и снова «живем, под собою не чуя страны», двигаемся назад, в сторону оплаканной Говорухиным «России, которую мы потеряли», оставив себе в наследие один только лозунг «И вновь продолжается бой…»? Мы вновь воюем за Родину, Веру и Отечество. На сей раз на войне с врагами внешними и внутренними, врагами памяти о том, что именно русский народ избавил мир от коричневой чумы (и, кажется, ничего больше мы так и не совершили хорошего).

С подобной речью 14 июня в парке «Патриот» в подмосковной Кубинке Его Святейшество Патриарх Кирилл освятил третий по величине российский православный храм – главный храм Вооруженных сил России. Здесь по замыслу авторов на одной фреске должны были стоять рядом архитекторы Великой Победы и те, кто сохраняет память о ней. Верховный главнокомандующий покритиковал такое решение, и его изображение, равно как и изображение Сталина, спешно демонтировали. Возможно, его изобразили на всякий случай, чтобы потом не было вопросов. Ирония таких действий становится постиронией, в которой трудно различить искренность и пародию на нее: патриарх одержим бесами или же троллит всех? Утверждение некоей ценности тут же включает в себя отрицание собственной причастности к этому утверждению. В общем, всё как в старом кавээновском скетче: «Есть две страны – Смешулия и Смурландия. А между ними граница, а на ней погранпост. А на посту пограничник Игнат Ирония сидит и строит рожи. И никто не понимает, то ли плачет он, то ли смеется, то ли щетинится, как еж, а то ли он над нами издевается, потому что сумасшедший, что с него возьмешь…» Так 90-е для кого-то стали недоразумением, которое мы пережили. Или все еще нет? Вспомним старую рекламу жевательной резинки: «Иногда лучше жевать, чем говорить…»

Александра Шаповал

РАЗДЕВАЙ И ВЛАСТВУЙ

«Колл-центр»
Создатели, авторы сценария, режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов
Оператор Глеб Филатов
Художники Никита Евглевский, Федор Савельев
Композиторы Лиза Тихонова, Марк Дорбский при участии Дмитрия Борисова
В ролях: Павел Табаков, Юлия Хлынина, Владимир Яглыч, Сабина Ахмедова, Полина Пушкарук, Никита Тарасов, Зоя Кайдановская, Леван Хурция, Аскар Нигамедзянов, Ольга Веникова и другие
1-2-3 Production
Россия
2020 (1 сезон)



В сентябре 2019 года на российском фестивале сериальных пилотов «Пилот» всеобщее внимание привлек динамичный психотриллер «Колл-центр», получивший приз в номинации «Лучший сценарий». Полный выход нового творения известных для ценителей российского авторского кино сценаристов/режиссеров Наташи Меркуловой и Алексея Чупова не мог не стать ожидаемым событием. 23 марта 2020 года на канале ТНТ и платформе Premier, известной своей прогрессивностью в плане новых сериальных экспериментов, состоялась его премьера. Проект о двенадцати работниках телефонной линии московского секс-шопа, которые были заблокированы загадочными террористами в офисе, начиненном взрывчаткой, идеально вписался в повестку дня, всемирную изоляцию, непреднамеренно уловив дух времени, когда внезапным узником закрытого пространства, вынужденным адаптироваться к новым травматическим обстоятельствам, стало все человечество.

Реакции на сериал диаметрально противоположные. Одни отмечают важность появления свежего и смелого для российской индустрии продукта, поднимающего волну отечественного сериального бума на новый

«Колл-центр», режиссеры Наташа Меркулова, Алексей Чупов

уровень, другие ругают за архаичность, безвкусицу и вторичность на общемировом фоне. «Колл-центр», родившийся из идеи рекламного ролика для производителей оборудования для колл-центров (которые тогда не оценили идею триллера), при помощи больших продюсеров Валерия Федоровича и Евгения Никишова («Эпидемия», «Мертвое озеро», «Чернобыль») из предполагаемого полнометражного фильма превратился в полноценный сериал. Они же подсказали прямой референс – «Остаться в живых» (Lost; 2004–2010). В угадываемых параллелях – «Забавные игры», «Пила», «Куб», «Эксперимент “Офис”» (список можно продолжать долго).

Место действия – грозный стеклянный бизнес-центр «Глория», на двенадцатом этаже которого расположен колл-центр онлайн-магазина «для взрослых». У одного из сотрудников, Кирилла (Павел Табаков), день рождения – коллеги подготовили праздничный сюрприз, но только что, на перекуре, он получил «сюрприз» от своей девушки Кати (Юлия Хлынина) – пренебрежительный отказ от обручального кольца. Архетипический положительный герой, славный неудачник, Кирилл подозревает, что Катя изменяла ему с начальником компании Денисом Викторовичем (Владимир Яглыч), пышущим тестостероном и успешностью. Получив подтверждение, Кирилл увольняется – хотя к его уходу и так уже все готово: выписан молоденький стажер Павлик (Аскар Нигамедзянов), который еще сыграет свою роль. Он и передаст почти ушедшему из офиса Кириллу роковую телефонную трубку, звучащую видоизмененными, механическими голосами.

Офис захвачен загадочными террористами, представившимися Папой и Мамой, крайне изобретательно подошедшими к своему делу: сложносочиненная взрывная система напоминает инсталляцию из музея детского советского наследия (неваляшка, кружащиеся фигурки

балерин, мчащийся по кругу поезд). Их вскоре продемонстрированные недоверчивым заложникам возможности контроля и расправы поистине безграничны – и заставляют задуматься о всемогущем Провидении, собравшем неких грешников на Страшном суде. Террористы выкупа не требуют, но заставляют «детей» исполнять различные требования, степень жестокости которых все возрастает. Их, кажется, интересует природа человеческих поступков, механика их выбора: они сами провоцируют конфликты между «детьми», подливая масла в огонь, манипулируя их чувствами и надавливая на больные точки. Это напоминает знаменитые социальные и психологические эксперименты, исследовавшие готовность людей к подчинению и степень сохранения ими «человеческого» лица: стэнфордский тюремный эксперимент; «эксперимент с током» Милгрема, его же «Третья волна», воссоздавшая в американской школе «третий рейх».

Параллельно разворачивается серия флэшбэков: история каждого из героев настолько фантастична, что претендует на отдельный остросюжетный фильм с легким привкусом федерального ТВ. Сами герои являют собой ходячие стереотипы: треугольник «хороший парень – роковая красавица – мачо»; смешной толстяк и гламурная дурочка; серая мышка; неформалка; семьянин с тайнами; женщина с психическим расстройством; уборщица-мигрантка; кавказский мужчина и трясущийся стажер – и на протяжении отведенных им до взрыва восьми часов совершенно не пытаются вычислить, кем могут быть Папа и Мама, выясняя собственные взаимоотношения. Излишняя преувеличенность сюжетных ходов сериала не может не вызывать вопросы: как воспринимать такую долю условности и гиперболизации? Банальное отсутствие меры? Не хочется верить, что такие тонкие авторы, как Чупов и Меркулова, показавшие степень своей интеллигентной деликатности в «Интимных местах» (2013), дошли бы до такой грани, не осознавая ее шаткости. Был ли это намеренный выбор при вступлении на территорию жанрового продукта, на потеху зрителю? Или, быть может, это своеобразная авторская ирония над укорененностью схем отечественного телеязыка?

Вопрос неблагодарной оценочности может быть снят, если воспринимать все происходящее не просто как триллер по западному образцу и даже не как остросоциальное высказывание (хотя и это тоже: тем для рассуждения – хоть отбавляй), а как большую метафору – власти и подчинения в рамках отдельно взятого национального сознания. В одном из интервью Наташа Меркулова удивлялась, насколько наша культура отрицает негатив и не хочет брать во внимание любые отклонения от нормы. Именно с понятием «норма» традиционно работает творческий союз Меркуловой и Чупова, затрагивая различные общественные табу, чаще всего связанные с телесностью, сексуальностью и гендерными стереотипами. Это отчетливо прослеживается в их лучших работах – в «Интимных местах», инициировавших разговор о психосексуальных травмах российского общества, и в «Человеке, который удивил

всех» (2018), взглянувшем на травестию в разрезе древней шаманской практики. В «Колл-центре» «негативных» для общественного взгляда тем очень много, и жанровая оболочка триллера становится хорошей оберткой для выражения авторских идей, пусть и в такой, по-своему смелой в своей безбашенной вкусовой трансгрессии, форме.

Не случайно локацией захвата становится «магазин для взрослых». С одной стороны, он становится территорией национального «вытесненного», где в жестком БДСМ-воплощении аккумулируются и экстремально гиперболизируются все «неудобные» темы последнего времени: религиозный радикализм (как православный, так и исламский); украинский конфликт; трудовое рабство мигрантов; нелегальный рынок садистских услуг для богатых; торговля органами в больницах; ЛГБТ-стереотипы; бодишейминг; психические расстройства. С другой стороны, «захваченный секс-шоп» выражает общее для любого человека травматическое поле, по-фрейдистски связывая различные неврозы и блоки поведения с сексуальными травмами. С третьей, что самое важное, он подводит понятие «сексуальное» к определению властного, затрагивая отдельную большую тему фетишизации власти, садомазохистскую схему подавления – подчинения. Агрессивные кожаные перчатки захватчиков на рычажках управления адской системой – это отголоски и «Ночного портье» Лилианы Кавани, и «Гибели богов» Лукино Висконти, и множества других картин на эту тему.

Важно, что властная единица в сериале выражена в образах отца и матери. Предстающие перед заложниками на жидкокристаллическом экране в виде пиксельных мультяшных фигурок в манере Терренса и Филлипа из «Южного парка», они максимизируют в себе уже сложившийся поп-образ родительской фигуры как «призрака» персональной травмы. Преодоление навязанных родителями поведенческих сценариев, неосознанно повторяемых раз за разом уже выросшими детьми, – распространенная психотерапевтическая задача. Это хорошо передано в персонаже Кати, которая, в ужасе наблюдая из шкафа за матерью и ее любовником, позже перенимает материнское сексуальное поведение, повторяя ее слова во время секса уже своему партнеру Денису: «Шлепни меня, еще, еще». Насилие – в той или иной форме – передается по наследству как язык, выражаясь как в вечном чувстве вины и ожидании наказания, так и в изнанке – стремлении к власти (притом одно прекрасно сосуществует с другим). Иерархичность общества, пораженного этой бесконечной внутренней дихотомией, неминуема: всегда будет тот, кого не заметят (уборщица Джемма, прекрасная роль Сабины Ахмедовой) или кого осмеют (толстяк Виталик – Егор Шереметьев) – те, кого не заметили и осмеяли в детстве.

Но особенное, дополнительное измерение «родительская фигура» приобретает для постсоветского сознания, взращенного на почве особого типа «родительства»: надсемейного тоталитарного «отцовства» вождя над народом – и связанного с этим сексуально-властного советского мифа. Во многих исследованиях[1] отношения власти и общества

1. Одно из ключевых исследований – трехтомный труд Мишеля Фуко «История сексуальности», рассматривающий сексуальность и власть как неразрывную диаду. По Фуко, власть занимается производством сексуального дискурса (диспозитива), который конструирует нормы сексуального поведения, контролирующие (насилующие) человеческое тело, сексуальность и самого человека, способствуя массовому подчинению общества.

«Колл-центр»

рассматриваются в гендерно-сексуальных терминах: «правитель» воплощает мужскую энергию порядка, а «народ» (земля, родина) – женскую плодородную силу, для наилучшей реализации которой заключается сознательный «брак». Фигура вождя в сталинский период несла единственную сексуальную потентность, а сексуальность народа сводилась к функции размножения[2], чему способствовала историческая традиция религиозного аскетизма, отрицавшего удовольствия тела. Нивелирование индивидуальных сексуальных проявлений способствовало уравниванию личностей в «массе», которую легче подвести под следование четким коллективным установкам.

Тем временем сексуальная осознанность – неотъемлемый момент в гармоничном формировании идентичности, полный доступ к которой возможен только через прохождение и принятие этой части собственной личности. И очевидная сексуальная фрустрация нашего соотечественника, до сих пор так и не проработавшего здоровое отношение к «этому» (что только начинает осмысляться в кино – в пресловутых «Интимных местах» или в недавней «Верности» Нигины Сайфуллаевой – осторожными шагами, встречая сопротивление), перерастает в нарушенную, травмированную идентичность всего российского общества, которое предстает беспомощными «детьми» перед авторитетными и авторитарными фигурами «из ящика» и в страхе им подчиняется, несмотря на показное умение управлять всевозможными, призванными символизировать «свободу», новомодными вибрирующими машинками.

Заложники, не уверенные в выходе на свободу, вне зависимости от «хорошего» поведения и соблюдения правил, – это еще и метафора общей тревоги и растерянности перед нестабильным будущим, массового национального невроза, поразившего общество после распада

2. Этот миф, например, визуализирован в советском фильме «Колыбельная» (1937) Дзиги Вертова, где Иосиф Сталин благодаря двусмысленному монтажу хроникальных кадров символически «оплодотворяет» всех советских женщин, расширяя схему непорочного зачатия до космических масштабов.

СССР[3]. Тогда сформировался особый тип невротической идентичности, пытающейся компенсировать подавленные, невозможные для исполнения в советское время желания, но впавшей в ловушку собственных внутренних ограничений. В схематичности и усредненности заложников «Колл-центра» отражен общенациональный кризис идентичности представителей различных поколений, чьи страхи и травмы могут быть проявлены лишь в художественной форме гротескных, диких, напускных историй, в основе которых либо подвиг (на сериал целых пять спасений: три – ребенка, два – возлюбленных), либо война, наследие советской идеологии.

Отдельное поле, в котором сгущается тревога, – советские песни, которые Папа и Мама включают заложникам. Славные хиты из мультфильмов, на подкорке застрявшие с детства, помещенные в драматический контекст, рождают жуткий контрапункт, являя скрытую хтоническую изнанку. Эти формы народной массовой культуры ведут в секретную внутреннюю зону, где, как в вентиляционных трубах при бегстве Джеммы, материализуются странные, изгнанные из официальных пространств монстры. А «забавные» игры, которые родители навязывают своим детям, сквозь оптику камер наблюдения выглядят страшными обрядами и ритуалами. И если ритуалы советского периода можно было описать как совокупность социальных «проверок», «испытаний» и «выживаний»[4], то современные ритуальные испытания – хоровод голышом, игра в бутылочку – отражают проверку общества на демократическую зрелость, среди достижений которой разморозка телесности и чувственности, преодоление стыда за свою сексуальность и индивидуальность.

Проработка этих «постыдных» табу – одна из умалчиваемых, но важных задач для нашего общества сегодня, чтобы наконец обрезать пуповину с «родительской фигурой», продолжающей эксплуатировать успешный сексуально-властный нарратив, для отвода глаз уважительно добавив в дискурс фигуру «Матери», дань демократической эпохе. Иначе не столь фантастичным окажется финал, в котором обязательно найдется безумный узурпатор, готовый обеспечить новый сезон репрессивного «сериала» ради компенсации собственных неврозов и патологий. ◆

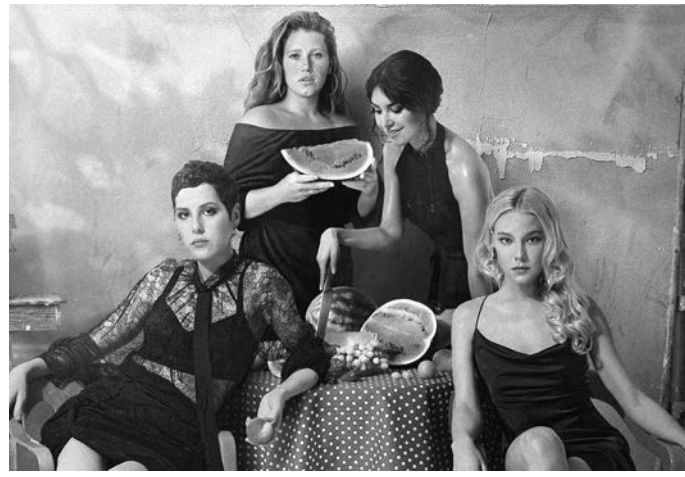
3. Согласно американскому психоаналитику Карен Хорни причина любого невроза – чувство тревоги, вызванное отсутствием ощущения безопасности в межличностных отношениях, в том числе ребенка и родителя. Это переносимо и в социокультурное поле (например, на отношения постсоветского общества и государства, долгое время воплощавшего образ опекающего «отца»). См.: *Horney K.* Neurosis and human growth: The struggle towards self-realization.

4. См.: *Лидерман Ю.* Мотивы «проверки» и «испытания» в постсоветской культуре. Советское прошлое в российском кинематографе 1990-х.

Василий Корецкий

НА ЮГ

«Чики»
Авторы сценария Эдуард Оганесян при участии Насти Кузнецовой, Антона Коломееца
Режиссер Эдуард Оганесян
Операторы Юрий Никогосов, Михаил Дементьев
Художник Данила Коликов
В ролях: Ирина Горбачева, Алена Михайлова, Ирина Носова, Варвара Шмыкова, Виталий Кищенко, Антон Лапенко, Виктория Толстоганова, Михаил Тройник, Сергей Гилев, Стивен Томас Окснер, Даниил Кузнец, Иван Фоминов и другие
Национальная Медиа Группа (НМГ), Марс Медиа Энтертейнмент, студия «Сигма»
Россия
2020 (1 сезон)



Возвращаясь в конце августа поездом с юга в Москву, рискуешь преждевременно впасть в зимнюю депрессию: приближение к столице подобно путешествию хоббитов к сердцу сказочной тьмы: золото полей и уютная пыльная пустота пролетающих мимо станций вдруг сменяются поясом дождя и холода. Толпы невыспавшихся бледнолицых людей штурмуют утренние электрички, отряхивают зонты, пустыми взглядами провожают южный поезд. Надвигаются угрюмые еловые заросли; сигнальными огнями желтеют березы: внимание, вы подъезжаете к центру русской тоски.

Именно в этом центре, вечно охваченном удручающей рефлексией, нехорошим томлением и неослабевающим предчувствием обледенения, и рождаются модные российские сериалы нового времени, транслирующие московскую тревогу на всю необъятную страну. Их герои могут жить страшно («Водоворот»), «ярко» («Краткий курс счастливой жизни») и «богато» («Содержанки»), уходить от батальонов смерти зимним путем («Эпидемия»), примерять импортные костюмы настоящих детективов (тот же «Водоворот») или иронизировать на манер персонажей Аарона Соркина («Последний министр») – но во всех их приключениях и злоключениях явственно чувствуется торопливый

московский акцент авторов-рассказчиков, которые очень хотят поговорить со зрителем о самом важном.

Но тут с большой дороги на домашний экран зарулил квартет краснодарских секс-работниц с богатой речью и золотыми сердцами. И вдруг оказалось: важно не умение поставить хореографию пятиминутной постельной сцены или написать программный монолог, а способность почувствовать поэзию в банальности придорожных кафе, аляповатости клеенчатой на кухонном столе, неловкой простоте обычных слов обычных людей, черпающих житейскую мудрость из инстаграмов знаменитостей или пабликов «ВКонтакте». Важно чувствовать почву под ногами.

«Чики», режиссер Эдуард Оганесян

В этом направлении когда-то сильно продвинулись пермские «Реальные пацаны» – но их создатели больше работали с фактурой местного языка, диалекта. Сериал «Чики», актерский состав которого собран со всей страны (Ирина Горбачева – Жанна, – родившаяся в Мариуполе москвичка; Алена Михайлова – Марина – из Перми; играющий главного злодея Данилу Сергей Гилев – из Ижевска; а роль «грека или еврея» Кости вообще исполняет американец Стивен Томас Окснер), не может похвастаться лингвистической аутентичностью. Да и география его, так сказать, синкретическая, место действия не очень определено: локации, строго говоря, кабардинские, казаки краснодарские, а может, и ставропольские. В общем, юг и юг. Куда важнее то, что именно этот традиционалистский юг с его характерными приметами – внешней благочинностью и внутренним разложением, беспримерной коррупцией и культурной автономией от остальной России с его многонациональностью и одновременно ксенофобией – становится не декорацией, но сердцем этого сериала. А сердце не может

жить без любви – и все ужасы русской жизни в «Чиках» никак не могут затмить любви режиссера Оганесяна к широкой солнечной земле, богатой не только на урожаи зерновых, но и на готовые драматургические коллизии. В общем, «Чики» – очень редкий в нашем кино проект, который показывает Россию не как ад на земле, а как место удивительной красоты, почти что рай, но рай линчевский. Где-то в глубине этой пасторали шевелятся личинки мух, настойчиво лезущих в камеру, и творится насилие всех сортов.

Другое достижение Оганесяна – это удивительная способность сидеть на двух стульях. После выхода первых серий «Чик» критика дружно захлебывалась от восторга, дежурно отрабатывая «прогрессивную

«Чики»

повестку» и восхищаясь проектом, который «наконец-то» поставил в центр истории женщин (тут хочется напомнить о том же «Кратком курсе счастливой жизни» и об «Обычной женщине», двух сезонах «Содержанок», а также о целом корпусе фильмов, снятых за последние лет десять, – от «Сказки про темноту» до «Дылды»). «Чики» действительно ставят на женское освобождение (от оков секс-рабства). В первых эпизодах они очерчивают пунктиром границу между жестким мужским и уютным женским мирами. Они делают двигателем сюжета напористую и самостоятельную, деловую и уверенную в себе Жанну, настоящую бой-бабу, которая «смотрит на мужиков, как на клопов» (цитата из другого кино о женской солидарности). Они радикально вводят в сюжет тему плавающей гендерной идентичности – причем приписывают эти сомнения столь юному персонажу, что дело могло бы закончиться и обвинениями в гей-пропаганде. Аплодисменты.

Но настоящий повод для овации появится позже, когда «Чики» начнут изящно обходить препятствия, расставленные преамбулой.

Маленький сын Жанны, сперва эпатирующий переодеванием в мамины вещи, успешно пройдет нормализацию: помогут девочка-соседка и отец. Люда (Варвара Шмыкова), мечтающая о чудесном непорочном зачатии почти что от святого духа посредством ЭКО, находит реальное женское счастье в худеньком плечике чувствительного милиционера. А Света (Ирина Носова), приговоренная врачами к вечному бесплодию, беременеет от своего жениха-рецидивиста. «Плохой отец» Костя становится лучшим в мире парнем – для четвертой из «чик», Марины.

Параллельно с возвращением истории в русло мелодраматического канона будут исправляться и так заметные в начале проколы сценария (вероятно, всё же мнимые). Действительно, «дано» в житейской задачке, стоящей перед четырьмя подругами, кажется довольно странным. Зачем успешной и красивой Жанне возвращаться на своем вопиюще столичном красном мини-купере в дыру, где каждый знает о ее постыдном прошлом? С чего всего лишь за год столичной жизни в девушке из деревни пробудился либерализм, который иные москвичи не могут воспитать в себе и к четвертому десятку? Откуда берутся ее бесстрашие перед провинциальным «теневым государством» ментов и диаспор, наивная прямолинейность в общении со школьными учителями и опекой?

Ответ дается в финальной серии: Жанна – обманщица и дура. Потерпев крах в столице, она возвращается домой и ставит все на кон – и снова проигрывает.

Но настоящая, генетическая причина этой и прочих несостыковок метасюжета – не хитрая арка, не финальный твист с разоблачением протагонистки, а исходная расстановка приоритетов сценарной командой. Оганесян очень хорошо понимает специфику медиа, с которым работает. Ведь сериал, в отличие от кинотеатрального фильма, – нарратив с разомкнутой, открытой в бесконечность структурой. В нем условность кино, перформативность этого вида искусства, проявляется куда больше, чем в двухчасовой истории для большого экрана, способной захватить зрителя на все время сеанса. Не слушая байки теоретиков о романной структуре сериала, Оганесян строит свою драму как набор скетчей, фактически как ситком. Нарративная единица «Чик» – отдельная сцена-анекдот. Сюжет прорастает снизу вверх. И этот микромасштаб предъявляет особые требования к диалогам, к актерской игре и харизме. Здесь каждый жест и каждая реплика словно увеличены под микроскопом и малейшая фальшь, халтура испортят всю песню.

В этом смысле «Чики» действительно female-centered кино: все самые сложные, самые смешные, требующие виртуозного натурализма сцены отданы команде центральных героинь, а мужские персонажи выполняют скорее поддерживающую функцию. Тут показателен пример Антона Лапенко. Комический талант и феерический арсенал персонажей-масок, изобретенных им для собственного суперпопулярного онлайн-проекта, «Чиками» совершенно не востребован: сравните квелого полицейского Юру и фактурнейшего милиционера из

«Внутри Лапенко». Хотя нельзя игнорировать отрицательную харизму антагонистов «Чик» – Сергея Гилева, который играет инфернального хромого казачка (настоящее открытие сериала!), и, конечно, Виталия Кищенко в роли эффективного сутенера Валеры. Но назвать сериал женским кино тоже было бы ошибкой: за право стать центральными действующими лицами приходится платить легкой, но постоянно присутствующей обнаженкой, плюс в «Чиках» есть элементы типично мужского экшна, сцены жестоких драк (между персонажами-мужчинами). Ну и главная мечта героинь – найти мужа хорошего и чтобы не пил – настойчиво артикулируется почти в каждой серии. И сбывается. Для всех, кроме Жанны.

Такой исход продиктован самой системой персонажей: Жанна на самом деле чужак, аутсайдер, пришелица в сложившееся сообщество, волюнтаристски меняющая его. Это жанровый канон заставляет ее въехать в Прохладный на пижонской машине по московской трассе. Весь механизм «Чик» завязан на этом прибытии, на ее резком московском говоре, на одежде из Uniqlo; непротиворечивая биография персонажа приносится в жертву этому механизму – и жертва более чем оправдана, кино – это кино, а не конкурс CV.

Собственно, понимание Оганесяном природы кино, его двойственности (с одной стороны, миметическая иллюзия, с другой – исполнительское искусство, доставляющее нам удовольствие от наблюдения самого процесса производства иллюзии) и делает «Чик» прорывом. Это история не столько об освобождении женщин, сколько об освобождении кино: и от цензурных, и от идеологических ограничений, и от диктата начетнической формальной логики, и от жанровых предрассудков (в конце концов, это кино про банду – но практикующую ненасилие), и, главное, от тяжелой высокой миссии. «Прогрессивность» тут становится просто еще одним из аттракционов, который можно и отключить, как только щиток начнет опасно искрить. Ведь возвещающие приход новых героев и нового мира «Чики» – не кусок жизни, а кусок шашлыка. А его важно не передержать над углями еще не прогоревшего старого мира. ◆

Катя Метелица

ТРУДНОСТИ АДАПТАЦИИ

Адаптация – популярнейшая форма производства продукта на российском телевидении. «Моя прекрасная няня» (в основе американский сериал The Nanny) – шесть сезонов плюс седьмой оригинальный, всего 173 серии. «Счастливы вместе» (в основе американский сериал Married… with Children) – шесть сезонов, 363 серии. «Воронины» (в основе Everybody Loves Raymond) – 23 сезона, 526 серий впечатляет! Ну и, например, «Закрытая школа» (в основе испанский сериал El Internado, в нашем эфире «Черная лагуна») – четыре сезона, 134 серии; часть сюжетных линий оригинальные.

Это всё удачные примеры: чем больше сезонов, тем лучше экономика проекта. И несложный ответ на вопрос, почему продюсеры так любят покупать права: с оригинальным проектом, вроде бы даже очень талантливым и классным, никогда точно не знаешь, выйдет ли он на высокие рейтинги, на второй, третий и десятый сезон. Имеет ли смысл серьезно вкладываться в его рекламу? А дальше принцип порочного круга: нет рекламы – нет и рейтинга. Иногда это, к сожалению, работает так.

С франшизой же все как бы уже предопределено: было десять сезонов в условной Бразилии, значит, будет десять и у нас, зритель полюбит! Продолжение жестко запланировано, проект изначально запускается как долгоиграющий. Серьезное экономическое предприятие.

В плане творчества, создания продукта адаптация – история двойственная. С одной стороны, авторам, шоураннерам и сценаристам самую малость стыдно… Нет, «стыдно» – все ж слишком сильно сказано. Немножко не очень гордо. Ведь в оригинальном продукте зачастую нет ничего такого сверхъестественного, такого, что они не могли бы придумать с нуля. Даже в рамках

обозначенного формата. Хотя некоторые продюсеры, к примеру создатели «Моей прекрасной няни», наоборот, страшно своим продуктом гордятся.

С другой стороны, адаптация может быть мощнее и ярче первоисточника. Например, американский сериал «Родина» (Homeland, хотя более точный перевод был бы «Спецслужбы», второе значение слова homeland) – адаптация израильского сериала «Военнопленные» (Hatufim), по-своему очень сильного. У «Военнопленных» есть свои поклонники и за пределами Израиля, но массовому иностранному зрителю смотреть его, конечно, тяжеловато: многое просто не очень понятно. В «Родине» образы Броди (Дэмиен Льюис), Керри Мэтисон (Клер Дейнс), Сола Беренсона (Мэнди Петинкин), Питера Квинна (Руперт Френд) впечатляют не в пример больше, чем образы оригинала. И вообще Homeland – потрясающее шоу, совершенно самодостаточное, хоть и сделано на основе другого, тоже очень качественного.

Но вот зачем было делать русскую адаптацию – сериал «Родина» (2015) – большая загадка. Экранная история получилась очень странная, какая-то мутная. Однако попытки «повторить по-своему» предпринимаются. Адаптации комедий «Теория большого взрыва», «Как я встретил вашу маму» стали особенно ужасным провалом; на самом деле не стоило и начинать.

Между тем кинокомпании сплошь и рядом покупают задешево права на проекты, которые прямо-таки хочется пересказать для нашего телевизора. Израильские, латиноамериканские, испанские. В оригинальном своем виде они у нас не пошли бы, это понятно. Но если переснять, что-то убрать, что-то добавить, но сохранить основные идеи и настроение, переписать историю, сделать не вполне понятных героев своими, восполнить непереводимый юмор другими гэгами… Это, собственно, и есть адаптация.

В творческом плане здесь нет ничего невыполнимого, наоборот! Это по-своему увлекательно, даже я делала несколько таких разработок – практически с наслаждением, и заказчику все очень нравилось. Но у заказчика (кинокомпании) есть свой заказчик (редакция канала), и вот тут начинаются сложности.

Потому что у редакции канала есть, например, как и у нас всех, Роспотребнадзор. Невероятно креативная организация, которая все время придумывает все новые ограничения, правила и каноны: и вот уже сериал, задуманный для раннего вечернего эфира, можно показывать только глубокой ночью, да и то с опаской. И это, как мы все понимаем, совершенно неостановимый процесс, потому что Роспотребнадзор тоже креативит не сам по себе. Радуга на обертке мороженого: «У меня, Владимир Владимирович, отношение к радуге отрицательное, как и к свастике, которую на сегодняшний день запретили».

Шоураннер Everyone Loves Raymond Фил Розенталь, автор уморительнейшего документального фильма «Экспорт Реймонда» (Exporting

«Родина» (США)

«Родина» (Россия)

Raymond; 2010) о том, как создавалась русская адаптация его проекта, получившая потом название «Воронины», в итоге высказался так: «Что же я думаю о русской версии своего проекта? Учитывая время, которое у нас было, условия работы, трудности перевода и еду, они проделали потрясающую работу».

В его рассказе все очень точно: и про еду, и про жуткие здания киностудий с этими адскими коридорами и прочим крысиным адом. И про немыслимые задачи: пройти через игольное ушко, принести то, не знаю что, причем и нашим, и вашим, и рыбку, и лошадку, чтобы тебе за это ничего не было. Потому что и хочется (зрители, рейтинг), и колется (настучат по голове и снимут с эфира).

Стоит ли удивляться, что редакторы каналов формулируют совершенно поразительные требования к продукту. Авторы коллекционируют эти требования, там перлы. Жемчужина моей личной коллекции: «Давайте это будет как Вуди Аллен! Но только без евреев. Без евреев, геев, сигарет, алкоголя, опасных намеков на что бы то ни было, без неправильных упаковок мороженого. С сексом, но без секса. Можно мистический, это даже хорошо. Но про реальную жизнь! С идеально женственными героинями и идеально правильными героями, но все же смешными, как у Вуди Аллена, только правильно смешными, понимаете?» Конечно, понимаю, как не понять.

Слово «невозможно» витает в воздухе, однако же крупные телесети продолжают мечтать об адаптациях Breaking Bad, Billions, House of Cards. Упорно ходили слухи о том, что руководитель одного из каналов-мейджоров обещал любые, буквально любые деньги тому, кто сможет снять русскую версию Californication («Блудливая Калифорния»). Азарт был скорее личный: он был фанатом сериала и чувствовал некую братскую связь с героем Дэвида Духовны. Так и говорил: «Это же про меня, про меня!»

Из первых уст я это, впрочем, не слышала, и версию насчет «снимите русскую версию Californication – озолочу» можно считать легендой, но даже в качестве легенды она стала как бы символом невозможности

«Воронины» (Россия)

«Все любят Реймонда» (США)

сделать русскую адаптацию большинства классных сериалов, по крайней мере, для телевидения.

Но в 2016 году вышел сериал «Бедные люди» (компания Good Story Media, автор идеи Антон Зайцев, режиссер Жанна Кадникова), и лично я охнула: да это же Californication – рашн-вершн.

Тут надо немного пересказа. В Californication Давид Духовны играет писателя Хэнка Муди, который после успеха первой книги переезжает из Нью-Йорка на Западное побережье, поближе к Голливуду: океан, пальмы, виллы Малибу, загорелые ноги, красные кабриолеты, легалайз, вечеринки, много разного прекрасного рок-н-ролла и очень-очень много sex&drugs, особенно sex. И весь этот шоколад-мармелад, как пишут в рецензиях, сильно меняет его как личность и его отношения с любимой женщиной, которую играет очень красивая Наташа Макэлхон.

В сериале «Бедные люди» главный герой тоже писатель, его жена тоже ушла к богатому и надежному, это обидно. Действие происходит в Петербурге, и это немного, конечно, Петербург Матильды Шнуровой и ресторана «Кококо», но в большей все же степени Петербург Достоевского. Герой живет в старой коммуналке с соседями-неудачниками. В первой же серии он пытается повеситься на крюке от люстры; его снимают, соседка оплакивает свои колготки, которые писатель использовал в качестве удавки. Я досмотрела первый (и единственный) сезон почти до конца; у героя так и не было секса.

Ну и все в таком духе. В первом сезоне Californication герой Духовны вынужден писать (за шестизначный, естественно, гонорар) биографию знаменитого музыкального продюсера. Его это немного ломает: байопик – второстепенный жанр для серьезного романиста. Возникает драматическая коллизия.

В «Бедных людях» герой Дмитрия Лысенкова писатель Веня (фамилия не особо упоминается) тем временем швыряет в лицо издателю отказ (но потом соглашается: жить-то надо) писать биографию знаменитости. И знаменитость эта – там-дам! – Ольга Бузова из «Дома-2», играющая саму себя; на удивление качественное камео.

«Бедные люди» (Россия)

«Блудливая Калифорния» (США)

Я считаю: гениально.

Тут надо оговориться: «Бедные люди» – оригинальный сериал, который, конечно, не является адаптацией «Блудливой Калифорнии», у меня нет никаких доказательств того, что он зеркалит американский намеренно. Меня просто восхищает то, насколько классно и каким характерным образом это получилось.

Так вот: может, это и есть наш путь? Может, именно таким образом нам и надо делать адаптации?

Не гнаться за красивой картинкой, не делать никого моложе (у нас делают – особенно женщин), стройнее и более стильно одетыми (у нас делают – и это очень смешно). Не пытаться переводить непереводимое и исхитряться показывать неким особым нашим способом что-то, чего просто нет и быть не может; а если оно есть – то нет способа это показать.

Конечно же, нет никакого смысла покупать права и сценарии Billions, House of Cards, Breaking Bad. Можно просто понять их идеи и дальше ваять свое. Это, конечно, не будет никакой адаптацией; и не факт, что все получится хорошо. Но как говорит в «Экспорте Реймонда» упомянутый Фил Розенталь: «Делайте шоу, которое вам по душе! Потому что рано или поздно его все равно закроют». Так, впрочем, можно сказать примерно обо всем в этой жизни. Аминь. ◆

Андрей Алферов

ОГОНЬ И ГЛИНА

«Поймать Кайдаша»
Спіймати Кайдаша
По мотивам повести Ивана Нечуй-Левицкого «Кайдашева семья»
Автор сценария Наталья Ворожбит
Режиссер Александр Тименко
Оператор Анатолий Сахно
Художник Вадим Шинкарёв
Композитор Максим Смоголь
В ролях: Виктор Жданов, Ирина Мак, Григорий Бакланов, Тарас Цымбалюк, Антонина Хижняк, Дарина Федина, Юлия Врублевская, Роман Ясиновский, Христина Федорак, Любовь Колесникова, Нина Набока, Ярослав Безкоровайный и другие
Компания «ПроКіно» по заказу телеканала СТБ
Украина
2020 (1 сезон)

На украинском эфирном телевидении давно не появлялось ничего настолько значительного, как сериал «Поймать Кайдаша». Яркие жанровые «Прятки» и «Нюхач» снискали большой международный успех («Прятки» куплены немецким каналом ZDF, «Нюхач» – французским TF1 и японским NHK плюс многочисленные номинации и призы), но прошли относительно спокойно в Украине. Но настоящей национальной сенсацией стал сериал Натальи Ворожбит и Александра Тименко. Современная адаптация классической повести Ивана Нечуй-Левицкого «Кайдашева семья» – нечто большее, чем «“Сваты” для умных».

Трагикомическое исследование архетипической украинской семьи, члены которой ни в чем не способны договориться друг с другом, – плод усилий сценариста и шоураннера Натальи Ворожбит, когда-то среди прочего написавшей нашумевшую «Школу» Валерии Гай Германики. Она ключевая фигура, но все же сериал – плод командной игры: заказчик – национальный телеканал СТБ, режиссер – Александр Тименко. Взявшись за адаптацию национальной классики, авторы сумели вывести ее феноменологию, найти пугающие параллели с современностью и сделать редкий пример кино для всех: и тех, кто от души хохочет, и тех, кто стыдливо отворачивается, разглядев собственное отражение в зеркале экрана.

«Поймать Кайдаша», режиссер Александр Тименко

Выпускница Литературного института имени Горького киевлянка Ворожбит после десятилетия работы в Москве вернулась в родной город. Недолго перебивалась телевизионной поденщиной, потом ушла с головой в театр, причем свой собственный: вместе с немецким режиссером Георгом Жено она основала «Театр переселенца», в котором переселенцы из Донбасса рассказывают истории собственной жизни. Своего «Кайдаша» – повесть Нечуй-Левицкого была переплавлена драматургом в современную пьесу – Ворожбит тоже сперва обкатала на театральных подмостках и лишь потом превратила в телесценарий.

Сериал «Поймать Кайдаша» лишен иллюстративности. В отличие от трафаретной «Кайдашевой семьи» (1996) Владимира Городько, которую не спас даже великий Богдан Ступка в главной роли, новая версия показала, как украинская история способна практически дословно себя воспроизводить. Ясно, что сегодняшняя Украина – не от колена гетмана Скоропадского или того же Нечуй-Левицкого; пока что это страна, производная от УССР. Но национальный характер за эти полтора столетия ничуть не изменился.

Повесть Левицкого, датированная 1878 годом, отсылает к пореформенным временам, после отмены крепостного права. Украинские селяне еще долго продолжали чувствовать себя несвободными, крепостными. Но книга непревзойденного живописателя нравов украинского общества фокусируется не столько на этом, сколько на закате традиционного патриархального уклада. Его теснят новые времена, в которых царит индивидуализм, как теснят символического отца сыновья, которые мало в чем могут договориться друг с другом. Полная страсти и лиризма частная семейная история превращена в масштабную национальную драму: это мир, где каждый за себя и Бог против всех.

Авторы сериала доводят градус драмы до уровня того типа трагедии (артикулированной через кровоточащий где-то вдалеке от дома Донбасс), когда она мало чем отличается от комедии.

А что еще остается, когда земля уходит из-под ног? Смеяться, хохотать над происходящим. Бесконечные горячие семейные разборки, ругань и психологическое насилие – вот судьба старого Омелько Кайдаша, человека бесконечно доброго и мягкого себе на беду. Измельчал он к финалу, стал серой мышью. Как мельчает душа человеческая в бесконечных бытовых дрязгах, разъединенности, обусловленной нехваткой потребности во взаимопонимании. Как отсутствует эта потребность в современном обществе, поляризованном разными «свой – чужой», «или – или». Язык, гендер, раса, галочка в бюллетене, отношение к налогам, застройке, транспорту, еде, алкоголю, семье… Выбирай любую тему, находи оппонентов, собирай союзников, начинай срач.

В повести сыновья поднимали руку на слабого отца, отбирали у него хозяйство и в конце концов власть, читай жизнь. Сильно смягчая идею книги, сериал именно в обнищании классического патриархата (Кайдаша) видит главную причину распада украинской семьи, который грозит потенциальным братоубийством. Развернутая до масштаба трагикомического киноромана, эта история начинается летом 2005-го, когда отслуживший срочную службу Лаврин Кайдаш (Григорий Бакланов) возвращается в родное село, в раздираемую конфликтами семью – к деспотичной матери Марусе (Ирина Мак), к добродушному и зависимому от других отцу Омелько (Виктор Жданов); хмурому, как бетон, старшему брату Карпу (Тарас Цымбалюк). Каждый тяготится чем-то своим: мать – замкнутостью старшенького и мужним алкоголизмом; отец – застарелой изменой жены, которая по молодости кашеварила у председателя да крутила с ним сельский адюльтер; старший брат – внезапно вспыхнувшим чувством к своенравной Мотре (Антонина Хижняк), у которой, по определению авторов, «сердце с перцем», и кусается она, как муха на Спас. Еще есть добродушная соседка Танька (Юлия Врублевская) – сельская давалка и мать-одиночка, которая томится чувством к хмурому Карпу, и еще примерно с десяток второстепенных пестрых персонажей, включая бабу Параску – местную знахарку, у которой, впрочем, здесь более важная функция, чем врачевать. Вечная бабка – соль земли украинской, ее мудрость и мистика.

Разбирать мелодраматические коллизии «Кайдаша» неинтересно: тут нет персонажей хороших и плохих в привычном смысле. Как и в повести Нечуй-Левицкого, через историю одной семьи нам показывают непарадный портрет украинского селянства, а в нем и целой нации. Исследуя темные пятна народной жизни и национальную психологию первых десятилетий после распада СССР, сериал играет сразу в трех жанровых регистрах: бытовой драмы, сатирической комедии и драмы социальной.

Талантливый автомеханик Омелько Кайдаш имел все шансы построить частный бизнес, стать хозяином новой постсоветской жизни. Но вот беда: не готов брать деньги за свои труды. Клиенты – свои же односельчане, платят ему часто добрым словом и поллитрой, вот и спивается понемногу глава семьи. А что еще остается, когда просвета не видно, а дома назойливо жужжит родная жена? Не менее трагична и ее собственная история. Традиционный сельский уклад подрывается прошлым: с молодых лет служила Маруся у председателя сельсовета, где поднабралась у советских господ властности, неискренности, желания повелевать, вертеть собственным мужем, сыновьями, невестками. Такой довесок к образу сварливой свекрови.

Социальная драма, что разворачивается в семье, – это война всех против всех, где нет безгрешных, будь то конфликтная и резкая невестка Мотря или кажущаяся кроткой тихоня Мелашка (Дарья Федина), к финалу показывающая свои зубы. Именно пропорции огня и глины в героях делают их живыми людьми, сообщают глубину характерам.

Сатирический слой обладает удивительной художественной мощью. «Поймать Кайдаша» зеркалит украинскую реальность – гротескно, натуралистично. И одновременно перед нами целый ландшафт сновидений о национальном характере. Бездны бытовой чепухи и невероятная мелодика суржика нужны не для правды жизни, а лишь для того, чтобы подключиться к частному опыту аудитории, включить ассоциации, память. Это вызывает одновременно ненависть ко всему, от чего бежит, что пытается спрятать в глубинах памяти зритель, и любовь ко всему почвенному во всем его несовершенстве. Сериал оказывается на полпути между украшательством и натурализмом.

Но все художественные преувеличения позволяют разглядеть в сериале гибридность новой жизни с ее двойной моралью и суржиком, через который выражена языковая аутентичность. Она влюбляет в себя мгновенно, как когда-то лингвистические перформансы Леся Подеревянского, песни «Воплей Видоплясова» или звучащая здесь Верка Сердючка. Красоту суржика можно разглядеть лишь со стороны, с позиций правильного, «высокого» языка, стерильного, холодного, представительного, превратившегося сегодня в аналог латыни: многие его знают, но в жизни так не говорят.

Меняющееся время выражено в «Поймать Кайдаша» через материальный мир, что редкость для украинских сериалов. Висящий на стенке календарь с отрывными листками – на русском языке в начале и на украинском в финале – демонстрирует изменения, которые пережила Украина в начале нового столетия. Вышиванки пополам с китайскими кофточками неприлично наглых цветов, настенные пластиковые часы с позолотой, бывшая обкомовская «Волга» и ржавый «Мерседес», старый радиоприемник «Маяк», сообщающий новости из большого, внешнего мира, – все это такой предметный, бытовой суржик, гибридный кич, вмещающий в себя гремучую смесь национально-этнического, позднесоветского и китайского. Сама изобразительная

«Поймать Кайдаша»

ткань буквально хлещет по глазам бешеными цветами календарей из Поднебесной. Но вместе с тем сливается с этим пестрым кичевым миром, со звуками нулевых – от «Полюби меня такой» Натальи Могилевской до суперхита «Нэнси» «Дым сигарет с ментолом».

Несмотря на весь натурализм, изображенная в сериале деревня – нереальная. Это фантазийный реализм, художественное обобщение, полное гротеска, но способное передать невидимую суть вещей. Архетипичная повесть стала фундаментом для архетипичного кино о национальном характере, который остается неизменным в любую эпоху.

Трагикомедия – жанр, в котором существует семья Кайдаша. Их ругань и непонимание друг друга оправданы личными травмами. У главы семейства – застарелая измена жены, которую он так любит; у Кайдашихи – соперничество с невестками, в которых она видит конкуренток, отбирающих ее сыновей; у Мотри – бездетность, чувство вины перед соседкой Таней; у старшего Карпа – ложный мачизм; желание пожить для себя – у тихой когда-то Мелашки, в которой внезапно просыпается «кукушка» и она попросту оставляет и мужа, и собственных детей; измена Мелашки мучает младшего Лаврина, который не в силах ее снести и не находит ничего лучшего, чем отправиться добровольцем в Донбасс…

Если повесть не столько заканчивается, сколько обрывается, сериал словно ставит многоточие. Авторы выводят финал за рамки кадра, предлагая нам самим пофантазировать на тему героев и их будущего. Разбитый параличом глава семейства, который, казалось, уже списан со счетов, неожиданно оживает, понемногу приходит в себя, прознавши про войну, и превращается в вечного старца – деда, обитающего меж двух миров. Разрушенная, но не уничтоженная патриархальность в его лице обретает второй шанс, доказывая свою неистребимость.

Мотря после многочисленных и бесплодных попыток наконец забеременеет. Хмурый Карп понемногу начнет испытывать симпатии к своей незаконнорожденной дочке, живущей в соседском дворе. Бедная мать-одиночка Танька найдет семейное счастье и мужа. Семейный кризис, словно списанный из толстовского «Семейного счастья», преодолеют Лаврин с Мелашкой.

В отличие от автора повести, создатели выращенного из нее сериала относятся к своим героям не так уж беспощадно. Не оправдывая никого из них, они чередуют жесткость с невиданной нежностью. В финале повести во дворе засыхает фамильная груша, и с этого начинается примирение всех со всеми. В сериале сухое родовое дерево, которое несколько раз пытаются срезать, вдруг начинает плодоносить, примиряя враждующее семейство. Вот только надолго ли? Ведь этот конфликт – корень семьи, а значит, ему не будет конца. С этим можно либо примириться, либо уйти. Например, на войну, как это делает младший из братьев. Само название «Поймать Кайдаша» – словно диагноз: потеря навыка жить вместе. Навыка, атрофировавшегося окончательно в эпоху большой нелюбви, когда двоим ужиться сложно, а семье из четырех человек – практически невозможно. ◆

Сергей Цыркун

ВСЯ ЛИЦЕДЕЙСКАЯ РАТЬ

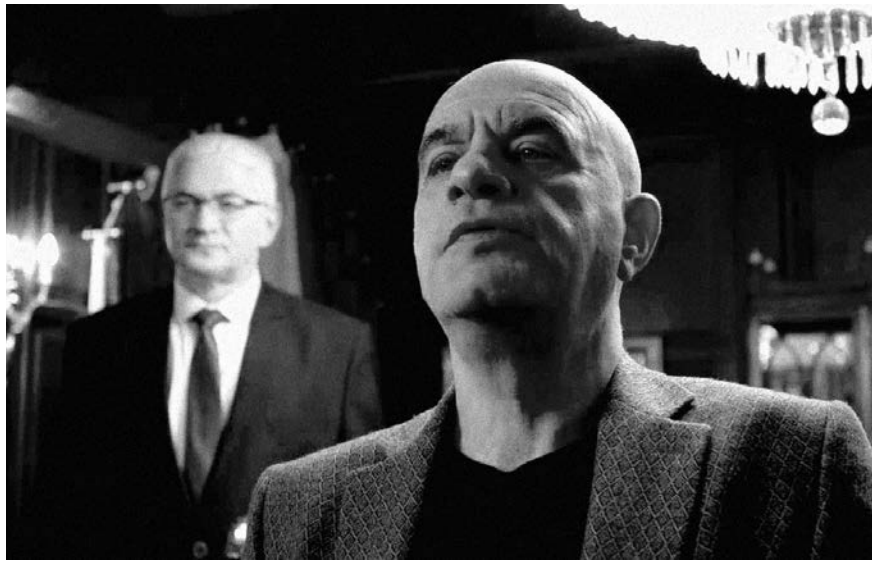
«Слуга народа»
«Слуга народу»
Авторы сценария Юрий Костюк, Андрей Яковлев, Юрий Микуленко, Дмитрий Григоренко, Дмитрий Козлов, Михаил Савин, Александр Брагин, Александр Матвеев
Режиссер Алексей Кирющенко
Оператор Сергей Кошель
Художник Вадим Шинкарёв
Композитор Андрей Кирющенко
В ролях: Владимир Зеленский, Станислав Боклан, Наталья Сумская, Виктор Сарайкин, Екатерина Кистень, Анна Кошмал, Ринат Хабибулин, Евгений Кошевой, Александр Пикалов, Юрий Крапов, Елена Кравец и другие
«Квартал-95»
Украина
2015–2017 (3 сезона)

– Мне кажется, они сегодня не очень хорошо меня слушали, когда я пытался объяснить мою налоговую программу…
– Ты слишком много объясняешь. Пообещай, что прижмешь толстых, – и хватит про налоги.

Р.П.Уоррен. «Вся королевская рать»

Бывает, что шутка становится частью жизни.

В 1998 году команда КВН «Уральские пельмени» представила скетч, в котором Акелла произносит стае волков голосом президента Ельцина: «Я ухожу в долину отпусков» – и называет своим преемником Маугли. Через год, как известно, последовала отставка президента, объявляя о которой он сказал: «Я ухожу». В КВН принялись пародировать происшедшее, в результате родился мем «Я устал, я ухожу», который по «эффекту Манделы» приписали самому Ельцину и до сих пор в соцсетях множество людей уверяют, что своими ушами слышали эту фразу в обращении президента. Переубедить их невозможно, параллельная реальность уверенно теснит текущую.



«Слуга народа», Алексей Кирющенко

Нынешний президент Украины, выходец из КВН, блестяще сумел проиллюстрировать давнее утверждение: искусство всегда идет впереди общественных преобразований.

Владимир Зеленский войдет, несомненно, в историю, причем дважды: не только как самый веселый президент Украины, каковым он признан в украинских соцсетях по итогам года, но и как демиург, ибо ему удалось совместить обе реальности – информационную и текущую. Он заставил многомиллионную армию зрителей не просто наслаждаться своей актерской игрой, но испытать ее, образно говоря, в формате 6D. Всеми пятью чувствами, да еще и тем, что называют чувством локтя: восприятием окружающих.

Описанный Николаем Носовым в книге «Незнайка в Солнечном городе» театральный режиссер-новатор рассуждал: «Театр – это не музей, он не должен отставать от жизни, и если в жизни теперь все делается не так, как надо, то и в театре следует делать все шиворот-навыворот. Если раньше зрители сидели в зале, а актеры играли на сцене, то теперь, наоборот, зрители должны сидеть на сцене, а актеры играть в зрительном зале. Этот режиссер, имя которого, кстати сказать, было Штучкин, так и сделал в своем театре».

Вымышленный режиссер Штучкин несколько обогнал свое время, но не очень. Ныне его идеи воплощены, в частности, в «иммерсивном театре». Тем интереснее развитие идей Штучкина, чтобы по ним можно было прогнозировать дальнейшее развитие интерактивного искусства.

«Чтобы никто не скучал при виде такого неинтересного зрелища, режиссер Штучкин велел нескольким актерам бегать во время представления по залу, обсыпать зрителей разноцветными опилками, бить их по головам хлопушками и надутыми воздухом пузырями.

Публике не очень нравились все эти театральные штучки, но режиссер Штучкин сказал, что это как раз хорошо, потому что если

раньше хорошим считался спектакль, который нравился зрителям, то теперь, когда все стало наоборот, хорошим надо считать тот спектакль, который не нравится никому»[1].

«Четвертый сезон “Слуги народа”», как прозвали сами украинцы президентское правление Владимира Зеленского, вполне следует вышеописанному сценарию Штучкина, но, справедливости ради, в этом «четвертом сезоне» нет ничего, что не было бы продемонстрировано в первых трех.

В украинском сериале «Слуга народа» показано, что сделает исполнитель главной роли, если избрать его президентом. Зрители решили, что это он так шутит. Оказалось, что не всегда.

Здесь хотелось бы предложить читателям небольшой эксперимент. В век соцсетей он не представляет ни малейшей сложности и, как принято говорить, не отнимет много времени. Постарайтесь, пожалуйста, ответить самим себе и опросить «френдов»: каким вы представляете себе английского короля Эдуарда VI?

При чем здесь Англия и далеко не самый яркий и известный из ее королей? Ответ прост. Образ короля Эдуарда VI, не дожившего до шестнадцати лет, по репродукциям – милого юноши, по кратким сообщениям официальных биографий – образованнейшего и так далее, на все сто процентов создан историческим романом Марка Твена «Принц и нищий», где он показан благородным и великодушным наследником тирана-отца. И все экранизации сводятся к этому же образу. Это пример реальности художественной.

Этот милый мальчик, едва вступив на трон, издал статут следующего содержания: «Из ложного сострадания ленивые бродяги лишь изредка подвергаются бичеванию и никого из них не вешают, а поэтому отныне у них на груди надлежит выжигать букву V и их самих отдавать состоятельным соседям на два года в рабство. Новый хозяин должен давать им лишь хлеб, воду и мясные отбросы, сколько сочтет необходимым, чтобы они могли работать. Такие рабы частных лиц должны носить на шее, руках и ногах железные кольца. Если не находится никого, кто пожелал бы взять бродягу в рабство, его следует переслать в родной город или приход с тем, чтобы он там работал в цепях на дороге или на мосту. Если же он будет отказываться от работы, то ему следует выжечь на лбу или на щеке клеймо S и отдать в пожизненное рабство. Если он и в этом случае не пожелает работать, то его следует повесить».

Ранняя смерть не позволила королю-подростку разгуляться и занять подобающее место среди первых тиранов мировой истории, но начал он впечатляюще. Однако в искусстве вы найдете лишь образ милосердного короля-гуманиста, глубоко озабоченного судьбой простонародья, созданный талантом Марка Твена, его творческие переработки в том же направлении и ничего больше.

Подобных примеров множество, но именно этот выбран не случайно. Наблюдая за «Слугой народа», зритель обнаружит, конечно,

1. Ср.: *Каранович Д.* Что такое иммерсивный театр и почему ответа нет. // «Петербургский театральный журнал», 2018, № 3 [93]. «В самом начале зрителю сообщают, что в течение спектакля нельзя разговаривать, нельзя трогать артистов (или с ними общаться), нельзя снимать полученную маску. Если к этому добавить, что исполнители полностью игнорируют посетителей, то несложно прийти к выводу, что зритель участвует в качестве духа и из позиции вуайера». Вполне в духе театральной школы Штучкина.

всякого рода аллюзии – что естественно для комедии, но в серьезных моментах сюжет держится на исторической повести. В ней два главных героя. Том Кенти со двора отбросов – несомненный литературный прототип Василия Голобородько, главного героя телесериала. Напомню: сначала во дворе отбросов он среди своих приятелей и подруг создал подобие королевского двора, где каждый играл предназначенную ему роль: «Он был принцем; его ближайшие товарищи были телохранителями, камергерами, шталмейстерами, придворными лордами, статс-дамами и членами королевской фамилии. Каждый день самозваного принца встречали по церемониалу, вычитанному Томом из старинных романов; каждый день великие дела его мнимой державы обсуждались на королевском совете; каждый день его высочество мнимый принц издавал приказы воображаемым армиям, флотам и заморским владениям». В дальнейшем по прихоти судьбы и принца Эдуарда он и в самом деле на какое-то время стал наследным принцем, а вслед за тем из-за внезапной смерти Генриха VIII и королем. Нечто подобное сделал Владимир Зеленский: несколько лет он создавал на экране комедию, в которой играл роль главы государства, после чего ее реализовал, воплотив, как мне кажется, не столько свою творческую идею, сколько более популярную Марка Твена.

Актеры студии «Квартал-95» пересели в руководящие кресла ровно так же, как в сериале президент Голобородько назначил министрами обороны и иностранных дел двух своих одноклассников – людей неглубокого ума, забавных алкоголиков. Один из создателей сериала Сергей Шефир стал первым помощником президента, исполнительный продюсер Сергей Трофимов – первым замглавы Офиса президента. Причем если в сериале президент назначил главой Нацбанка Украины свою бывшую жену (актриса Елена Кравец), то в самой реальности он ввел в наблюдательный совет государственного «Приватбанка» по президентской квоте подругу Елены Кравец Юлию Мецгер. А мужа своего бухгалтера произвел из рядовых сотрудников Минобороны в начальники Департамента стратегической разведки[2]. Пожалуй, всех превзошел шоумен Сергей Сивохо, известный телезрителям еще с 80-х годов по выступлениям за донецкую команду КВН, один из участников «О.С.П.-студии» и в недавнее время тренер в шоу «Лига смеха», назначенный советником секретаря СНБО и объявивший, что там он будет вести «работу с людьми и смыслами». Через несколько месяцев он все же был отправлен в отставку[3].

Украинцы шутят, что внимательному зрителю «Слуги народа» легко быть политическим предсказателем. В самом деле, протагонист Василий Голобородько, по случайности попавший в президенты (в прологе сериала показано, что это некий эксперимент, результат сговора правящего олигархата – Маматова, Немчука и братьев Ройзман), первое время ведет себя примерно как Санчо Панса, назначенный в губернаторы ради потехи, но не подозревающий об этом. Засучив рукава, он берется за реформы, готов искоренить коррупцию и *кумівство*, но

2. См.: *Смирнов Ю.* Кумовства у нас нет. Или будет? Анализ кадровой политики Зеленского. // https://www.liga.net/politics/articles/kumovstva-u-nas-ne-budet-ili-budet-analiz-kadrovoy-politiki-zelenskogo

3. См.: *Сердюк В.* Сивохо рассказал, что входит в его обязанности в СНБО. // https://news.liga.net/politics/news/sivoho-rasskazal-chto-vhodit-v-ego-obyazannosti-v-snbo

«Слуга народа»

не сразу понимает, что окружающие воспринимают его как шута на троне. Он предлагает сократить число депутатов, перевести Верховную Раду и правительственные учреждения в более скромные постройки, сократить численность обслуги, пересесть из кортежей на велосипеды и т.д. А потом с удивлением узнает из телерепортажа, что чиновники на своих лимузинах подъезжают к новому зданию, пересаживаются на велосипеды и проезжают последнюю сотню метров, изображая лояльность президенту. Жанр сериала – комедия.

Этот сюжетный ход, думаю, тоже позаимствован из «Принца и нищего»:

«Том выступил: “Довольно! – сказал он. – Мы скоро разоримся, если мы не перестанем тратить так много денег. Во-первых, все мы должны найти мельчайший дом. Меньше, чем этот. И нет необходимости жить во дворце. Я помню маленький дом, что стоит возле рыбного рынка…”

Лорд Гетфорд пожал руку Тома. Том остановился и осмотрелся. Никто не удивлялся его глупой речи».

В итоге президента Голобородько, как и Тома Кенти в «Принце и нищем», объявляют сумасшедшим. Сначала слух о его болезни распускают политические оппоненты, а затем и соратники начинают его убеждать, чтобы он признал временное помрачение рассудка и этим объяснил свой отказ от очередного кредита МВФ (в действительности вызванный незаконными негласными требованиями со стороны руководителей МВФ).

Можно подумать, что в сериале речь идет о сугубо украинской специфике. Отчасти это так. По фильму разбросано множество аллюзий, связывающих персонажи и ситуации с известными событиями и лицами украинской политики. Генеральный прокурор без юридического образования (3-й сезон, 1-я серия) – это действительно имевший место факт при президентстве Порошенко. Коррупционные

«Слуга народа»

скандалы «Амстердам плюс» (в реальности «Роттердам плюс») – афера с импортом российского угля под видом южноафриканского; президент-«молочник» (Порошенко вошел в историю как президент-«шоколадник»); премьер-министр, фигурирующий в коррупционных схемах под кличкой Миледи (намек на скандал, когда был опубликован документ, свидетельствующий о сотрудничестве Порошенко с ФСБ под псевдонимом Лолита); выкрики «Васе – волю!» (в текущей реальности «Юле волю!» – мем событий Майдана 2014 года); глава парламентской фракции Парасюк, которого выкатили из колонии в инвалидной коляске (как Юлию Тимошенко во время упомянутых событий); кандидат в президенты Человек-пчела (намек на человека в костюме Дарта Вейдера – одного из кандидатов на выборах одесского мэра) и т.д. Узнаваемы и фигуры украинской политики: олигарх Маматов – это, несомненно, Ринат Ахметов; олигарх Немчук – это зять Леонида Кучмы Виктор Пинчук; Жанна Борисенко – Юлия Тимошенко; Сергей Карасюк – очевидно, политический активист Владимир Парасюк; спикер Ярослав Худобяк – советник премьер-министра, а ныне Верховной Рады Ярослав Железняк; радикал-националист Борислав Костюк – деятель запрещенного в РФ «Правого сектора» Борислав Береза и т.д.

Все они очень талантливо и лихо спародированы. Например, Сергей Карасюк, пытающийся изображать заправского «селюка», в рекламном ролике президентской кампании предстает в образе то хлебороба, то этакого кузнеца Вакулы, при этом смешно коверкает украинские слова и завершает выступление ударным мемом: «Сергій Карасюк – куй з ним!»

На самом деле лейтмотив сериала не столь уникален. Говорят, что не случайно исчез с украинских экранов «Король Вислюк» (The Donkey King; 2018; в других странах он шел в прокате под названиями «Царь зверей» и «Король Осел»), успевший собрать в прокате 800 тысяч

гривен. Этот пакистанский полнометражный анимационный фильм первоначально (замысел возник в 2003 году) был задуман как пародия на «Короля Льва». Сложные отношения с соседом – Индией – отразились в том, что в фильме заметное место занимает пародия на *масала* – жанр индийского кино с песнями и плясками. По сюжету, престарелый Лев уходит в отставку, задумав провести свободные выборы, чтобы народ сам определил следующего главу страны. В результате политтехнологий, организованных хитроумной Лисой, неожиданно был избран выходец из низов – Ослик, трудившийся в прачечной. Если убрать восточные имена, то персонажи – от гопников-быков в псевдоадидасовских спортивных костюмах до мажористого молодого светского льва, помешанного на селфи и количестве своих подписчиков в фейсбуке, – узнаваемы во всех странах мира.

Однако, приступив к созданию фильма в 2013 году (за два года до выхода первого сезона «Слуги народа»), режиссер Азиз Джиндани – тоже, как и Владимир Зеленский, до этого работавший на телевидении, – явно проработал сюжет под злободневные политические реалии, добавив, к примеру, в число действующих лиц кандидата в президенты гиппопотама Рональда Крампа с узнаваемой желтоволосой прической, а главному герою дал имя Афзал Хан, придав черты сходства с Имраном Ханом, который долгие годы был популярным в Пакистане спортсменом, членом сборной страны по крикету, а в один прекрасный момент стал фронтменом оппозиции. В 2018 году он победил со своей партией на выборах и стал премьер-министром страны (в сюжет добавлено, что Ослик обрел популярность, выступив на спортивной арене). Очутившись на троне, король начинает с чудачеств, на ключевые должности ставит кого попало и как будто на смех: министром внутренних дел назначена неповоротливая Черепаха, а рассматривать жалобы животных будет Жираф, до которого любые фразы доходят с задержкой и в искаженном виде. Довольно быстро король оказался в ситуации полной зависимости от коррумпированных политиканов, оставшихся от предшествующего правления Лисы и Хамелеона.

Похожие трансформации в сериале «Слуга народа» происходят и с президентом Голобородько. Начав как радикал-реформатор, он довольно быстро втягивается в закулисные сделки-договорняки и, так сказать, растворяется в правящей камарилье. Здесь мне тоже видится отсылка к «Принцу и нищему»:

«Теперь ему нравилось, что его с такими церемониями укладывают спать на ночь; ему нравился сложный и торжественный обряд утреннего одевания. Он с гордым удовольствием шествовал к обеденному столу в сопровождении блестящей свиты сановников и телохранителей; этой свитой он так гордился, что даже приказал удвоить ее, и теперь у него было сто телохранителей…

Он любил свои роскошные наряды и заказывал себе новые. Он нашел, что четырехсот слуг недостаточно для его величия, и утроил их число».

В «Слуге народа» нардепы Верховной Рады опять сидят в прежнем количестве и в прежнем зале заседаний, вновь появились правительственные кортежи на улицах и прочее. То же самое произошло и после инаугурации Владимира Зеленского: как шутят в украинских соцсетях, роль президента Украины далась ему хуже, чем роль Голобородько. Если в сериале Голобородько отправляет олигарха Маматова за его проделки в тюрьму, то в реальности Зеленский назначил премьер-министром креатуру Ахметова Дениса Шмыгаля, да и вообще в последнее время сделал этому олигарху царские подарки по части преференций в энергетике, отшучиваясь на публике, что, мол, на олигархов всегда работают лучшие.

В текущей ситуации, как и предвидели пользователи соцсетей, история с МВФ тоже повторилась, но не так, как в сериале: там Голобородько послал представителей МВФ по непристойному адресу, а Владимир Зеленский, напротив, для принятия требуемого ими закона добился специального изменения Регламента Рады, причем глава фракции «Слуга народа» публично признал, что ради кредита от МВФ пожертвовали соблюдением некоторых статей Конституции[4].

В комедийном сериале присутствуют и вполне грустные мотивы. Сцена похорон предыдущего президента («Как много он не успел нам пообещать!.. Он сделал лучшее для страны: умер, чтобы мы могли жить») в итоге не вошла в сериал[5]. А проникновенную речь перед Радой о том, как украинец становится «хитрым, скользким, вороватым хохлом», чтобы несколько снизить пафос, спародировали в короткометражном фильме «Вассал народа» (2015), где похожий на актера Пьера Ришара президент Франции объясняет парламенту, чем француз отличается от «лягушатника». (Это редчайший, если не уникальный, случай в кинематографе – автопародия на комедию, причем созданная той же студией «Квартал-95»).

Словно предвидя грядущую несостоятельность перед ожиданиями избирателей, авторы «Слуги народа» провели через сериал еще один мотив, напоминающий о сюжете «Принца и нищего».

Марк Твен написал исторический роман, адресованный детям и подросткам. В годы написания книги дети несколько лучше взрослых помнили уроки воскресной школы. Оттого лучше воспринимали и евангельскую аллюзию по поводу трех испытаний лжекороля Тома Кенти, воспроизводящую испытание апостола Петра. Для Тома в день коронации предложено три момента, когда он мог избрать между истиной и троном: когда он увидел товарищей по играм в короля двора отбросов и уж хотел было узнать их, но «должен был подавить свое желание, потому что такая встреча обошлась бы ему слишком дорого»; когда мать узнала его и бросилась к нему – тут стражники выручили, оттащили ее до того, как он успел выкрикнуть евангельское «Женщина, я не знаю тебя!». Однако в третьем испытании, когда во время церемонии коронации увидел перед собою законного престолонаследника, не устоял или, наоборот, устоял – в общем, публично признал его законным королем.

4. См.: *Ларцев В.* Правовое лицемерие команды Зеленского как способ лицедейской «игры на публику». // https://hvylya.net/analytics/207148-pravovoe-licemerie-komandy-zelenskogo-kak-sposob-licedeyskoy-igry-na-publiku

5. https://www.youtube.com/watch?v=-51uwSURnVI

Подобный искус, случайно ли или нет, проходит и Василий Голобородько. Когда ему грозят импичментом коррумпированный премьер-министр Юрий Чуйко (очень глубокий по замыслу антагонист главного героя, периодически выдающий философские афоризмы и возвращающий политического дилетанта, равно как и его оппонентов, в реальность, блестяще воплощен народным артистом Украины Станиславом Бокланом) и стоящие за ним олигархи, герой игнорирует угрозу. Когда избиратели своими интернет-отзывами на ролик популярного блогера предлагают ему отправиться туда же, куда он послал МВФ, Голобородько пытается игнорировать и их, но это ему удается с трудом и не вполне. После третьего вызова он подает в отставку.

Дебют третьего сезона начинается сменой сцен: новый президент, пройдоха и вор, идет через строй почетного караула – а бывшего президента Голобородько ведут под конвоем мимо дверей тюремных камер; триумфатор кладет руку на Конституцию – а поверженный протагонист – на дактилокарту, оставляя образцы отпечатков пальцев и ладони; победитель улыбается бликам фотокамер – а побежденный ослеплен фотовспышкой тюремного фотографа, держа в руках идентификационную табличку арестанта, – это тоже аллюзия к популярному сюжету исторических фильмов, когда попеременно показывают Джейн Сеймур, будущую мать короля Эдуарда VI, готовящуюся к королевской свадьбе, и ее предшественницу Анну Болейн, в те же дни готовящуюся к эшафоту.

Все это выглядит столь же комично и драматично, как и политические скандалы последнего времени, после первых дней президентства Зеленского напоминавшие атмосферу карнавала. ◆

Галина Юзефович

ЖИЗНЬ ПОД УГЛОМ

Любой человек, берущийся рассуждать о сериале «Доктор Кто» в формате компактного эссе, подобен ребенку из «Исповеди» Блаженного Августина, пытающемуся ложкой вычерпать море. Объем информации, накопленной за беспрецедентно долгие годы существования этого сериала, так велик, что охватить его одним беглым взглядом заведомо невозможно. Более того, о «Докторе Кто» сложно говорить как об одном сериале – скорее как о серии проектов, последовательно сменявших друг друга на экранах начиная с 1963 года (первый эпизод вышел с восьмидесятисекундной задержкой из-за необходимости поставить в эфир срочную новость об убийстве Джона Кеннеди), а иногда существовавших параллельно.

Познавательный «Доктор…» (поначалу сериал рассматривался в первую очередь как канал популяризации научного знания) неплохо уживался с «Доктором…» страшным: в сети можно найти немало рейтингов самых жутких серий, а из-за одной из них, знаменитого «Ужаса автонов», создателей даже пытались привлечь к ответственности по суду, так как эпизод якобы нанес психологические травмы юным зрителям. Невидимый «Доктор…» (около ста серий, выходивших в первой половине 1970-х годов, были утеряны по причине банальной экономии – старые записи полагалось смывать, чтобы освободить место для новых) дошел до нас только в виде сценарных скриптов, фрагментов несмонтированного материала и иногда звуковой дорожки, и сегодня фанаты тратят силы и время в попытках, впрочем, бесплодных, воссоздать утраченное. «Доктор…» ёрнический и насмешливый (именно таковы по большей части серии, снятые по сценариям Дугласа Адамса) не исключает «Доктора…» лирического (самые, пожалуй,

«Доктор Кто»
Doctor Who
Создатели Расселл Ти Дэвис, Стивен Моффат
Авторы сценария Сидни Ньюман, Стивен Моффат, Расселл Ти Дэвис, Терри Нейшн, Крис Чибнелл, Джерри Дэвис, Кит Педлер, Тоби Уитхаус, Марк Гетисс, Роберт Холмс, Гарет Робертс, Хелен Рейнор, Малколм Халк, Питер Харнесс, Джеми Матисон, Пол Корнелл, Мэтью Грэм, Том Макрей, Стивен Гринхорн, Стив Томпсон, Нил Гейман, Боб Бейкер, Дейв Мартин, Мэтт Джонс, Фил Форд, Брайан Хейлес, Нил Кросс, Фрэнк Коттрелл Бойс, Сара Доллард, Эд Име, Пит Мактиг, Виней Пател, Роберт Ширман, Джеймс Моран, Кит Темпл, Ричард Кёртис, Саймон Най, Роберт Стюарт, Катрин Тредженна, Майк Бартлетт, Рона Манро, Мелори Блэкман, Тим Прайс, Джой Уилкинсон, Максин Эксли, Чарлин Джеймс, Нина Метивье, Марк Платт
Режиссеры Грэм Харпер, Эрос Лин, Дуглас Маккиннон, Джеймс Стронг, Рейчел Телали, Чарли Палмер, Джеймс Хоуз, Джо Эхирн, Тоби Хейнс, Ник Харран, Саул Мецштейн, Джейми Магнус Стоун, Хетти Макдоналд, Ричард Кларк, Джулиан Симпсон, Дэниел Неттхейм, Эдвард Базалгетт, Джейми Чайлдс, Кит Боак, Колин Тиг, Адам Смит, Пол Уилмсхёрст, Лоренс Гаф, Уэйн Йип, Элис Тротон, Джонни Кэмпбелл, Эндрю Ганн, Катрин Морсхед, Эшли Уэй, Фэррен Блеккбёрн, Стив Хьюз, Джереми Уэбб, Джеми Пейн, Стивен Вулфенден, Пол Мёрфи, Бен Уитли, Джастин Молотников, Дэниел О'Хара, Билл Андерсон, Сэлли Апрахемиан, Дженнифер Перротт, Марк Тондерай, Ли Хевен Джонс, Нида Манзур, Эмма Салливан, Брайан Грант, Дэн Зефф, Энди Годдард, Питер Хор, Ричард Сеньор, Нилл Гортон, Джон Хэйес, Мэт Кинг, Колм Маккарти, Шери Фоксан
Операторы Эрнест Винс, Рори Тейлор, Стивен Пёрссон, Марк Уотерс, Эшли Роу, Невилл Кидд, Сэм Хизмен, Оуэн Макполин, Тим Палмер, Стюарт Биддлкомб, Ричард Стоддард, Дэмиен Бромли, Сьюзи Левелл, Эд Мур, Балаш Бойго, Катрин Голдшмидт, Грэм Фрейк, Тони Слейтер Линг, Дейл Маккреди, Джи Магни Аугустссон, Али Асад, Саймон Чэпман, Дэнис Кроссан, Тико Пулакакис, Саймон Арчер, Эрик Уилсон, Гэвин Стратерс, Саймон Дэннис, Джейк Полонски, Майк Саутон, Марк Гарретт, Ник Моррис, Майк Спрэгг
Художники Эдвард Томас, Майкл Пикуоуд
Композиторы Марри Голд, Сегун Акинола
В ролях: Дэвид Теннант, Мэтт Смит, Питер Капальди, Кристофер Экклстон, Николас Бриггс, Дженна Коулман, Йон Дейви, Пол Кейси, Алекс Кингстон, Карен Гиллан, Билли Пайпер, Артур Дарвилл, Кэтрин Тейт, Пёрл Маки и другие
BBC Television Centre, BBC Wales, Canadian Broadcasting Corporation (CBC)
Великобритания
2005–… (12 сезонов)

нежные и трогательные серии принадлежат перу Нила Геймана) или политически корректного, каким он стал в последних двух сезонах. Нерешительный и ранимый Пятый Доктор (его блестяще сыграл Питер Дэвисон) со временем мутирует в пылкого эксцентрика Восьмого Доктора в исполнении Пола Макганна, а тот в свою очередь через несколько инкарнаций превращается в романтичного и героического Десятого Доктора (Дэвид Теннант). Доктор-мужчина в один прекрасный день становится Доктором-женщиной…

Невозможность говорить о «Докторе Кто» в целом по факту легитимизирует сколь угодно фрагментарное и персональное его осмысление. Воспользовавшись этой лазейкой, ограничу свое пространство высказывания так называемым «новым “Доктором”» (так фанаты именуют восстановленный сериал, в 2005 году после десятилетнего перерыва начавший выходить на BBC) и его философией, сформированной преимущественно шоураннерами Расселлом Ти Дэвисом и Стивеном Моффатом.

Каким бы гротескным и забавным, каким бы динамичным и захватывающим ни казался каждый эпизод «Доктора Кто» в отдельности, в основе сериала лежит колоссальная, подлинно вселенская трагедия – негромкая и не нарочитая, но от этого особенно убедительная и – да простит мне читатель это слово применительно к фантастическому сериалу – реалистичная. Хотя контур этой трагедии проступает не сразу, постепенно, шаг за шагом, зритель проникается масштабом происходящего, начинает видеть за аффектированным британским юмором и незатейливыми (особенно по нынешним сериальным меркам) спецэффектами величественную историю обреченной борьбы Доктора за сохранность Земли и глобальную, не зависящую от времени справедливость.

Понятие «время» вообще ключевое для понимания «Доктора Кто», и оно же, в сущности, предопределяет трагическое одиночество главного героя. В своем недавнем нашумевшем романе «Гномон» британский фантаст Ник Харкуэй писал, что «хотя дженнаи[1] и живут, но под углом к нашему миру. Те, кто взаимодействует с ними, подобны человеку, который ругается с возничим колесницы, катящейся по дороге, и принимает за ярость или мудрость то, что по сути является лишь скоростью». В этом смысле Доктор подобен дженнаи Харкуэя: как Повелитель Времени он тоже живет под углом к миру людей. Человеческие «вчера» и «послезавтра» для него лишь условность, конвенция – одна из миллиарда возможных. Поэтому при кажущейся близости, взаимной симпатии и даже любви между Доктором и его смертными друзьями существует незримая стена, исключающая возможность подлинного сближения. И точно так же, как и в случае с несущимися сквозь человеческое пространство джиннами, любой контакт между Доктором и его спутниками в среднесрочной перспективе губителен для обеих сторон – правда, не в одинаковой степени. Хрупкие и недолговечные

1. Так в книге именуются фантастические существа вроде джиннов.

люди погибают или – при известном везении – всего лишь теряют нечто дорогое (от родных и возлюбленных до собственной идентичности). На сердце практически бессмертного Доктора – вернее, с учетом анатомии Повелителей Времени, на обоих его сердцах – остаются незаживающие рубцы.

Самая простодушная и добросердечная спутница Десятого Доктора, рыжеволосая Донна Ноубл (Кэтрин Тейт), сначала фактически совершает самоубийство, а после лишается памяти: чтобы сохранить Донне жизнь, Доктор вынужден выжечь ей мозг. Мелькнувшая в одном эпизоде официантка Астрид Пет (звездное камео Кайли Миноуг) гибнет, спасая жизнь Доктору во время крушения трансгалактического «Титаника». Любимая спутница Одиннадцатого Доктора Эми Понд (Карен Гиллиан) в детстве проводит много лет в бесплодном ожидании Доктора, покинувшего девочку буквально на пару минут (да, у него немного сбился таймер, он не виноват), а после теряет единственную дочь и вынужденно отправляется доживать свой век в прошлое. Дочь Эми и ее мужа Рори, Ривер Сонг (Алекс Кингстон), подобно Бенджамину Баттону, попадает в противонаправленный временной поток и живет свою жизнь задом наперед, лишь на несколько мгновений пересекаясь с Одиннадцатым Доктором, которого всю жизнь беззаветно любит.

Героическая учительница Клара Освальд (Дженна Коулман), помощница сначала Одиннадцатого, а потом и Двенадцатого Доктора, сначала расщепляется на множество полноценных личностей (все они гибнут, порой при весьма драматических обстоятельствах), теряет возлюбленного (он становится жертвой спровоцированного, а после успешно отраженного Доктором инопланетного вторжения) и сама остается с пулей в сердце, замерев в одном вздохе от смерти – сил Двенадцатого Доктора хватает на то, чтобы остановить для своей спутницы время, но не на то, чтобы излечить ее от смертельной раны. Выросшая и также присоединившаяся к путешествиям Доктора ученица Клары Билл Поттс (Пёрл Маки) погибает особо мучительным образом – ее превращают в киберчеловека, одного из вечных (и самых неприятных) антагонистов Доктора. Даже самая, в общем, везучая спутница и фактически возлюбленная Десятого Доктора Роуз Тайлер (Билли Пайпер) отправляется в параллельное измерение, получив в качестве утешительного приза всего лишь уцененную копию Доктора – его очеловеченного клона, за которого она наконец сможет выйти замуж.

Более того, несмотря на готовность бороться за каждую человеческую жизнь, Доктор никогда не может спасти всех, кто ему доверился. В одном из самых страшных эпизодов 2008 года «Тишина в библиотеке»

Доктор теряет почти всех участников экспедиции на планету-библиотеку, захваченную невидимыми инопланетными тварями. В знаменитых «Водах Марса» (одна из самых популярных серий в фанатских рейтингах) вмешательство Доктора не способно сохранить жизнь членам марсианской миссии, пораженной космической инфекцией.

В этой горькой предопределенности потерь, собственно говоря, и коренится трагизм «Доктора Кто» как сериала и самого Доктора как героя: несмотря на мелкие локальные успехи, его борьба заведомо проиграна. При кажущемся всемогуществе (бесконечно долгая жизнь, огромные знания, могучее «мирное» оружие – звуковая отвертка, неуязвимая крепость – корабль ТАРДИС), при неисчерпаемом, казалось бы, ресурсе энтузиазма и бесшабашной отваги Доктор всегда терпит поражение. Гибнут те, кого он берет под свою опеку. Уходят самые дорогие, близкие, верные и самоотверженные. Даже сама Земля – милая, бестолковая, неблагодарная Земля, на защиту которой Доктор бросается с неизменным пылом, – обречена, и ему известна точная дата ее гибели. Вопреки всем законам бытия Доктор закладывает крутой вираж во времени и отменяет уже случившееся уничтожение своей родной планеты Галлифрей – колыбели Повелителей Времени, но не получает за это ни благодарности, ни права вернуться домой: подобно толкиновскому Фродо, он спасает свой мир не для себя, а для других.

Но хуже всего, что при формальном бессмертии Доктор смертен и даже, в сущности, уже мертв. Каждая следующая регенерация страшит его примерно так же, как смерть страшит обычного человека, потому что при сохранении памяти несет с собой фактически полную смену личности (уж не говоря о том, что, судя по некоторым признакам, регенерация – процесс крайне болезненный). Но даже если рассматривать сменяющие друг друга ипостаси Доктора как одну изменчивую личность, то мы отлично знаем, как и где Доктор встретит свою окончательную смерть: на зловещих полях Трензалора в одном из пластов будущего его уже терпеливо дожидается могила, в которой он упокоится. Да, собственно, уже в некотором смысле упокоился, ведь все времена для него существуют параллельно…

Поначалу Доктор – эксцентричный и непредсказуемый – кажется зрителю «беззаконной кометой», очарование которой в первую очередь кроется в ее внеположности законам обыденного мира. Однако постепенно становится понятно, что в действительности он подчиняется сложной системе правил и запретов, чтобы не сказать табу и гейсов. Доктор никогда и никому не причиняет вреда и по возможности воздерживается от насилия (на дуэль с до зубов вооруженным противником выходит с трогательной и нелепой столовой ложкой в руке). Он обязан прийти на помощь всякому, кто его позовет. Есть определенные хронологические закономерности, которые он не может нарушить (так, например, он не может обратить время вспять и уберечь от беды кого-то из друзей). И то, что он заранее предвидит (а иногда и наверняка знает) исход своих поступков, делает каждый его выбор

выбором эпического героя – одновременно могущественного, прозорливого и вместе с тем беззащитного перед роком.

Нравственный императив, предписывающий Доктору всегда помогать любому просящему о помощи, вынуждает героя помочь беспомощному мальчику, замершему посреди минного поля, несмотря на то что Доктор знает: этот мальчик вырастет и превратится в Давроса – создателя самых страшных и неистребимых врагов Повелителей Времени, безжалостных и воинственных далеков. Доктор видит, что его соплеменник Мастер – второй выживший Повелитель Времени во Вселенной – не заслуживает доверия, но сложный кодекс чести заставляет Доктора раз за разом ему доверяться и раз за разом нести за это тяжелую кару.

Именно этот сложно устроенный набор ограничений, эта возвышенная обреченность и трезвое понимание того, чем чреват каждый его выбор, ставит Доктора в один ряд с трагическими героями от эсхиловского Ореста и Антигоны Софокла до корнелевского Сида, а сам сериал помещает в один ряд с историческими эпосами – от «Махабхараты» до «Властелина колец». ◆

Анна Наринская

УПОКОЕНИЕ И УСПОКОЕНИЕ

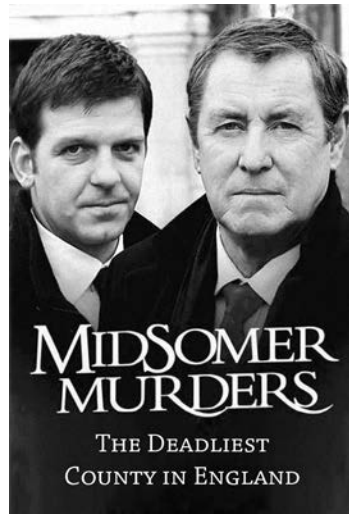
В любой непонятной ситуации смотри «Убийства в Мидсомере». Это не фигура речи, не натяжка – работает, проверено. Слившимися в однотонную длинноту карантинными днями, опостылевшими бессонными ночами делай это – и станет лучше.

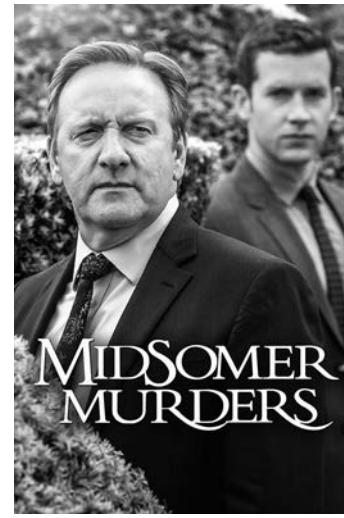
Прелестные тюдоровские домики – и перерезанная сонная артерия; столетний зеленеющий газон – и виски, разбавленный ядом; открывающаяся в двухсотый раз сельская ярмарка – и приглушенный выстрел. Есть что-то транквилизирующее в соединении английской деревни с ее образцовой идилличностью и самым главным и неотменимым из грехов.

Конечно, в такой комбинации нет ничего нового – взять хоть Агату Кристи с ее мисс Марпл. Многие расследования пожилой дамы проходят в деревне Сент-Мэри-Мид и в сельской местности вокруг нее. И вообще, разматывая любой криминальный клубок, она примеряет ситуацию на родную деревню, считая ее безупречной моделью мира, концентрирующей человеческие характеры и их взаимоотношения.

Или отец Браун. Только не честертоновский (он-то бесконечно разъезжал по столицам и заграницам), а из сериала с Марком Уильямсом в главной роли. Там он приходской священник, и большинство преступлений (и соответственно расследований) происходят прямо в приходе.

Но мидсомерсовские убийства, неизменно раскрываемые старшим инспектором Барнаби, по части обволакивания и комфортности дадут фору любым другим сельским убийствам. Это во многом заслуга специфически домашнего, расслабленного обаяния Джона Неттлза, который играет инспектора в первых





«Убийства в Мидсомере» («Чисто английские убийства»)
Midsomer Murders
Создатель Кэролайн Грэм
Авторы сценария Кэролайн Грэм, Эндрю Пэйн, Дэвид Хоскинс, Питер Хэммонд, Майкл Эйткенс, Дуглас Уоткинсон, Энтони Хоровиц, Рейчел Куперман, Салли Гриффитс, Пол Лог, Майкл Расселл, Дэвид Харсент, Крис Мюррей, Элизабет-Энн Уил, Стив Траффорд, Лиза Холдсуорт, Джефф Пови, Николас Мартин, Джулия Гилберт, Хелен Дженкинс, Кристофер Расселл, Терри Ходжкинсон, Тони Этчелс, Барри Пёрчиз, Николас Хикс-Бич, Питер Шеффер, Дуглас Ливингстоун, Хью Уайтмор, Джереми Пол, Алан Плейтер, Джефф Доддс, Изабель Грей, Ричард Кэмерон, Барри Симнер, Майкл Кромптон, Джей Си Уилшер, Калеб Рэнсон
Режиссеры Ренни Рай, Питер Смит, Ричард Холтхауз, Сара Хеллингс, Джереми Силберстон, Николас Лафленд, Алекс Пиллаи, Мэтт Картер, Дэвид Такер, Баз Тейлор, Мойра Армстронг, Саймон Лэнгтон, Одри Кук, Тоби Фроу, Питер Гриджин, Энди Хэй, Люк Уотсон, Чарлз Палмер, Роб Эванс, Стивен Хьюз, Пол Харрисон, Дженни Дарнелл
Операторы Колин Мунн, Джеймс Мосс, Грэм Фрейк, Эл Бич, Стив Сэундерсон, Дуг Хэллоус, Найджел Уолтерс, Энди Холлис, Крис О'Делл, Крис Престон, Эндрю Джонсон
Художники Пол Коуэлл, Пол Бут, Роберт Фостер, Кристин Раскоу, Дон Джилз, Ян Спочински,
Композиторы Джим Паркер, Ивэн Джолли
В ролях: Джон Неттлз, Джейн Уаймарк, Бэрри Джексон, Крис Уилсон, Джейсон Хьюз, Нил Даджен, Фиона Долман, Лаура Хоуард, Дэниел Кейси, Кирсти Диллон и другие
Bentley Productions Ltd., Independent Television (ITV)
Великобритания
1997–... (21 сезон)

тринадцати сезонах (так что в лечебных целях следует смотреть именно их), но дело, разумеется, не только в суперудачном кастинге.

Дело вот в чем.

В отличие от большинства произведений конструкции «убийство в супермилой и всем желанной местности», презумпция здесь не «вся эта красота и буржуазность – обман: все это прогнило и смердит, за каждым увитым розами забором таится несчастность, чреватая убийством» (ярче всего это декларируют американские шоу от «Отчаянных домохозяек» до «Большой маленькой лжи»), сериал про Мидсомер предлагает ровно обратную перспективу.

Да, порок пускает свои ростки то там то сям и иногда даже прорастает в убийство, но вечнозеленые британские живые изгороди долговечней. И, главное, они, эти изгороди, и прилагающиеся к ним сельские пейзажи, городки и обычаи гораздо важнее. А чтоб держать порок в узде, не позволяя ему чаще, чем надо, отвлекать от чаепития, игры в крокет и хоровой спевки в местной церкви, есть инспектор Барнаби. Даже не потому, что он такой умный (дедукция не самое сильное его место, это не Холмс и не Пуаро, это про другое), а просто потому что он же наш Барнаби.

Пилотный эпизод сериала вышел летом 1997-го. Он называется «Убийства в Беджерс-Дрифте», как и роман Кэролайн Грэм, на котором основан (Грэм придумала и графство Мидсомер, и инспектора Барнаби – первый сезон шоу полностью состоит из экранизаций ее книг). Можно сказать, что идущее больше двадцати лет шоу все еще держится заданных в этой серии стандартах.

Там обязательно имеются старушки на велосипедах, нувориши на «Роллс-Ройсах» и их дети на «Порше»; разоряющиеся старинные поместья; леди и лорды, вынужденные пускать в свои родовые имения туристов; понаехавшие столичные жители со своими представлениями о жизни; чудаковатые старые холостяки, ревность, зависть, любовь и похоть.

Все это вместе, вставленное в те самые пейзажи и ландшафты, составляет особый уют этого мира, который довольно быстро, буквально после трех-четырех серий, вызывает привыкание. Становится не важно, кто там кого и зачем убил, – пусть только играет та самая музычка (главная тема сериала, кстати, сыграна на редком для киномузыки термене), мелькают холмы и шпили, а эксцентричные персонажи составляют самые невероятные паттерны отношений.

Об этой «невероятности» надо сказать отдельно. Возможно, главная черта сериала о выдуманном графстве Мидсомер (оно, как можно догадаться, располагается не так далеко от Оксфорда, куда герои время от времени отправляются, чтобы заняться шопингом и вообще шикануть) – огромная свобода рассматриваемых там возможностей человеческих соединений. С течением времени площадь этой свободы даже расширилась: появились чернокожие и азиаты (не только в угоду политкорректности, но и в соответствии с действительностью – расовый

состав жителей британской провинции за последние годы изменился), но принципиально не изменилось ничего. С этого «Убийства в Мидсомере» и начинались: людям хочется странного, люди поступают странно, люди всегда люди.

И если выделять одно из направлений этой свободы, то надо отдельно сказать о том, как здесь показана старость. Огромное количество преступлений в Мидсомере, разумеется, совершается на почве страсти. И вот огромная часть этих способных на все ради своих чувств любовников входят в, выражаясь по-карантинному, группу риска по возрасту. Сезону к десятому инспектор Барнаби уже мог бы стать консультантом по любви пожилых людей. Он, вероятно, сказал бы, что от молодой любви ее отличает только большая отчаянность, большая напряженность и большая чувственная искушенность. В этом нет ни призвука иронии: сериал, показывающий консервативный на вид провинциальный мирок, оказывается в этом смысле прогрессивнее большинства современных медианарративов, которые справились с чем угодно, только не с эйджизмом.

Но и в целом в мире Мидсомера как норма воспринимается практически все, кроме этих самых убийств и вообще прямого вреда. Персонажи могут играть в садомазохистские игры, устраивать сатанинские мессы, предаваться страсти в подготовленном для похорон гробу, одеваться в клоунские наряды, предъявлять свою гипер- и, наоборот, асексуальность, не нарушая привычной красоты пейзажа. Эта вселенная снисходительна к нашим странностям, главное – нельзя забывать о своевременной стрижке газона и подготовке к соревнованию на самый румяный маффин.

Ну и убивать никого не рекомендуется. ◆

Никита Лаврецкий

НЕ ВЫХОДЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ

«Офис»
The Office
Создатель Грег Дэниелс
Авторы сценария, режиссеры Рики Джервейс, Стивен Мерчант
Оператор Энди Холлис
Художники Джули Харрис, Алекс Крейг
В ролях: Рики Джервейс, Мартин Фриман, Макензи Крук, Люси Дэвис, Ивен Макинтош, Бен Брэдшоу, Джейми Дикс, Джейн Лукас, Эмма Луиз Мэнтон, Александр Пёркинс и другие
BBC Television Centre
Великобритания
2001–2003 (2 сезона)

«Офис» Рики Джервейса и Стивена Мерчанта – тот редкий сериал, который стал не только фаворитом критиков и зрительским хитом, но и породил телефраншизу (римейки были сняты в десяти странах, включая более знаменитую, чем оригинал, американскую версию). Псевдодокументальный формат «Офиса» надолго определил то, как выглядят комедийные сериалы в XXI веке, – многочисленные американские и английские последователи если не откровенно копировали мокьюментари-приемы, то как минимум брали на вооружение ручную камеру и реалистичное окружение взамен статики и условности, которые были приняты до того в ситкомах, снятых перед живой студийной аудиторией. Впрочем, феноменальный успех «Офиса» хочется связать не с абстрактной удачей формата, а с выдающимся авторским высказыванием, которое лежит в его основе.

«Офис» не был единственной псевдодокументальной комедией на BBC начала нового века. В 1999–2000 годах там же состоялись премьеры сериалов «Человеческие останки» (мокьюментари о нескольких несчастливых в браке парах), «Марион и Джефф» (очень черная комедия о таксисте, снимающем самого себя на камеру и переживающем нервный срыв в прямом эфире), «Люди как мы» (пародийный альманах, состоящий из отдельных серий о представителях разных профессий вроде полицейского и фотографа, – сообщение на сайте BBC гласило, что на третий сезон этот сериал было решено не продлевать именно из-за запуска схожего по концепции «Офиса»). Второй популярный британский телеканал Channel 4 не отставал: в те же годы в его эфире вышли мокьюментари Boyz Unlimited (сатирическая история о музыкальном бойбэнде) и That Peter

Kay Thing (комик Питер Кей изображает нескольких эксцентричных провинциалов, живущих в графстве Большой Манчестер).

Все эти сериалы объединяла не только принадлежность к мокьюментари в широком смысле, но и особенный характер применения псевдодокументальных приемов. До этого пародирующие новостной формат скетчи «Монти Пайтон» или передачи The Day Today и Jam, которые Армандо Иануччи и Крис Моррис делали в 1990-е, противопоставляли реализм публицистической формы максимально абсурдному содержанию сюжетов. В отличие от них, комедийные сериалы рубежа XX–XXI веков грамматику документального кино использовали не с целью подчеркнуть абсурдизм происходящего, а, наоборот, чтобы наделить комедийные сюжеты ощущением реалистичности и придать вес искренним переживаниям героев. «Офис» не только концептуально продолжил традиции производственно-документальных хитов BBC «Аэропорт» и «Отель» (что заложено уже в названиях), но вполне мог бы убедить непритязательного зрителя в том, что является очередным аутентичным документом, повествующим о тяготах рабочей жизни простых людей. В «Офисе» не происходит ничего по-настоящему абсурдного и эксцентричного; «ситуации», которые делают этот сериал собственно ситкомом, сводятся исключительно к болезненным неловкостям и фо-па. Переживать реальный стыд за вымышленных персонажей заставляет подчеркнутая атмосфера банальности происходящего – не случайно одним из самых тонких визуальных гэгов сериала является один и тот же длительный кадр работы принтера, возникающий в случайные моменты каждой серии.

Феноменальную тиражируемость «Офиса» нельзя объяснить одной только концептуальной удачей: на бумаге концепции половины вышеперечисленных мокьюментари-сериалов, вышедших чуть ранее, звучат не менее привлекательно. Однако только «Офис» достиг международного успеха, став первым в истории британским сериалом, завоевавшим американский «Золотой глобус». При этом создатели сериала Рики Джервейс и Стивен Мерчант едва ли похожи на расчетливых продюсеров. В индустрию развлечений Джервейс пытался пробиться долго и упорно: сначала в качестве поп-певца (в 1983 году два сингла группы Джервейса Seona Dancing дебютировали на 117-м и 79-м месте в британском чарте); потом с неудачным пилотом Golden Years на канале Channel 4 – очевидно, очень личной историей о менеджере среднего возраста, пытающемся попасть в эфир шоу-талантов, выступая в образе своего кумира поп-звезды Дэвида Боуи. Наконец, в том самом офисе, где Джервейс проработал восемь лет жизни (с 1989 по 1997 год), он с коллегой Стивеном Мерчантом снял короткое любительское видео, в котором впервые предстал в образе Дэвида Брента. Этот комедийный персонаж, списанный с нескольких начальников, которых Джервейс встречал в жизни, оказался настолько убедительным, что BBC на основе видео заказала сначала пилот, а потом и полноценный сезон «Офиса».

«Офис», режиссеры Рики Джервейс, Стивен Мерчант

Основной конфликт комедии неловкости, на поле которой выступает «Офис», можно сформулировать так: между тем, как герой видит себя, и тем, как он выглядит в глазах окружающих (и зрителей), существует колоссальный разрыв. В этом смысле Дэвид Брент с его патологической тягой к внешнему одобрению (как выражается сам Джервейс, главным преступлением Брента было то, что он «перепутал популярность с уважением») оказывается идеальным героем такой неловкой комедии. Но в то же время нелепый босс Дэвид Брент – это не ходячее комедийное клише и не ситкомный персонаж, ограниченный набором коронных фраз, а живой человек, состоящий из парадоксов, сформированных личным опытом автора. Комедия – это всегда мастерство удивить зрителя и найти форму для узнаваемых наблюдений; для успешной комедии личный опыт всегда важнее выученных формул.

В некоторые моменты Джервейс и Мерчант играют по правилам и смешат (удивляют, заставляют испытывать стыд) за счет увеличения вышеупомянутого разрыва до невиданного размера – например, в сцене, когда Дэвид Брент во время сбора благотворительных пожертвований в офисе вызывается продолжить выступление коллег, после чего исполняет танец невероятной степени нелепости и гротеска. Остальные лучшие сцены Брента разложить по формуле оказывается сложнее, ведь в ход идут натуральная эмпатия и человеческая наблюдательность Джервейса. Во время корпоративного тренинга Брент достает гитару и начинает исполнять песни собственного сочинения – это тоже выглядит довольно неловко, однако вместо чистого стыда зритель скорее улыбается, переживая смесь смущения, радости узнавания и умиления. Секрет популярности Дэвида Брента как персонажа состоит не в немыслимо эксцентричных выходках, а в том, как часто он оказывается более ранимым и даже симпатичным человеком, чем казалось.

«Офис»

Остальные центральные герои ситкома тоже оказываются плодом не традиционных «персонажных библий», но непосредственного личного опыта создателей. Инфантильного и еще более оторванного от реальности, чем Дэвид Брент, бывшего военного Гарета (Макензи Крук) Джервейс просто-напросто срисовал со своего самого потешного одноклассника. От местного воплощения благоразумности, сообразительного, но лишенного амбиций тридцатилетнего лузера Тима (Мартин Фриман) можно провести линию к самому Джервейсу – на момент премьеры «Офиса», его первого сериала после долгих лет случайных офисных работ, ему уже исполнилось сорок лет. Романтический интерес Тима секретарша Доун Тинсли (Люси Дэвис), зарывающая в землю талант художницы, – это, надо думать, воплощение абсолютно искренней веры Мерчанта и Джервейса во «вторую половинку» и реализацию собственных талантов вопреки цинизму окружающих: сам Джервейс состоит в отношениях со своей девушкой-писательницей еще со студенческих лет.

Джервейс и Мерчант не занимаются изображением обобщенных до абстрактности серых будней и токсичного рабочего окружения. Вместо этого они, как и положено самостоятельным авторам, а не наемной сценарной группе, отрабатывающей некую заявленную концепцию, собирают ограниченный набор из особо им интересных человеческих пороков, среди которых оказываются отсутствие критического мышления, плохо скрываемая ксенофобия и политкорректное лицемерие, нерешительность в вопросах самореализации. Впрочем, даже эти пороки в героях сериала совмещаются с благородными чертами и душевным теплом – сценаристы здесь слишком эмпатичны, чтобы рисовать карикатуры. В итоге «Офис» – не плакатная критика, а очень субъективный, полный парадоксов авторский взгляд на тяготы офисной работы. Именно это делает его таким универсально понятным.

Авторский характер этого взгляда определяется в том числе и чисто техническими свойствами сериала. Чтобы заставить зрителей проникнуться героями и историей, Джервейсу и Мерчанту понадобились всего двенадцать серий, связанных единством места и времени (домашняя жизнь героев не показывается, а действие двух сезонов охватывает около трех недель их жизни), и эпилог – каждый из эпизодов авторы написали и поставили лично. Вероятно, именно авторский контроль позволил добиться выдающейся концентрации шуток, которые даже в общих чертах ни разу не дублируются – за исключением пары гэгов, повторенных нарочно. Формальный трюк с отключением микрофона во время драматической кульминации второго сезона тоже используется лишь единожды и потому обладает глубокой кинематографической силой. Наконец, чисто визуально «Офис» выглядит не только лучше всех своих псевдодокументальных «современников», но и, в сущности, не хуже классических документальных работ на BBC таких режиссеров, как Питер Уоткинс и Кен Расселл. Кажется, ни до, ни после «Офиса» никому не удавалось подделывать магнитную ленту телевизионных камер под дорогую кинопленку настолько эффективно.

Стивен Мерчант и Рики Джервейс воспользовались привилегией завершить свой крайне успешный сериал на пике популярности, напоследок подарив главным героям любовь и надежду на самореализацию. Спустя полтора десятка лет красота многоточия была нарушена, когда Джервейс уже без участия Мерчанта вернул Брента на экраны в полнометражном спин-оффе «Дэвид Брент: Жизнь в дороге» (2016), из которого вытекало, что этот герой, по сути, так никогда и не смог найти себя в жизни. К счастью, необязательный выход на большой экран столько же легко мысленно вынести за скобки малоэкранной вселенной «Офиса», как и игнорировать некоторые ненужные телевизионные спин-оффы известных кинокартин. Все-таки даже в случае с авторами телесериалов красиво закончить историю – большое искусство. ◆

Марат Шабаев

ГОСТИ ИЗ ПРОШЛОГО

«Обитель тьмы Гарта Маренги»
Garth Marenghi's Darkplace
Создатели, авторы сценария
Ричард Айоади, Мэттью Холнесс
Режиссер Ричард Айоади
Оператор Мартин Хокинс
Художник Дэннис Де Гроот
Композитор Эндрю Хьюит
В ролях: Ричард Айоади, Мэтт Берри, Мэттью Холнесс, Элис Лоу, Ким Ноубл, Джулиан Бэррэтт, Мэттью Грин, Сара Кэнтс, Грэм Лайнхэн, Стивен Мерчант и другие
Avalon Television,
Channel 4 Television Corporation
Великобритания
2004 (1 сезон)

Я всего лишь сажусь за печатную машинку и начинаю стучать по клавишам. Весь секрет в том, чтобы стучать в правильном порядке.
Гарт Маренги

Я считаю, что Гарт – Орсон Уэллс от мира ужасов. И не только потому, что они одинаково весят.
Дин Лернер

Плодовитый автор ужастиков Гарт Маренги, фактически британский Стивен Кинг, спускается по лестнице к каморке и попутно рассказывает телезрителям историю: в 1980-х он придумал, написал сценарий и режиссировал собственное шоу «Обитель тьмы», которое оказалось настолько смелым и радикальным, что его пришлось положить на полку. И вот сейчас, в 2004 году, Channel 4 все-таки решился вскрыть капсулу времени, отряхнуть от пыли бобины и явить миру творение сумрачного гения. Трепещите!

Ретрологотип канала сменяется эксцентричной открывающей заставкой. Посреди бескрайнего космоса за вращающимся столом сидит все тот же гений в кожаной куртке и барабанит на печатной машинке: «Я – Гарт Маренги. Автор, ткач снов, визионер и актер. Вы проникли в мир моего воображения. Вы входите в мою "Обитель тьмы"». Закадровый пафосный монолог сменяется героической нарезкой кадров под не менее помпезный звукоряд: стонущая гитара, неземной синтезатор и меланхоличное пианино. Взрывы, перестрелки, драматические повороты головы и даже погоня на

«Обитель тьмы Гарта Маренги», режиссер Ричард Айоади

велосипедах, однако персонажи почему-то носят белые халаты. Все правильно, ведь это медицинский процедурал. Правда, врачи тут не лечат пациентов, а пытаются справиться с демонами, мутантами и загадочными туманами. Ведь «Обитель тьмы» – это не просто больница, но и врата в преисподнюю.

Случайные зрители, натыкавшиеся на вечерние эфиры Channel 4, наверняка чувствовали себя обманутыми – только что в предисловии им обещали авангардное шоу, опередившее свое время. А что в итоге? Карикатурные персонажи – доктор-мачо, глупая блондинка, зацикленный на дисциплине главврач и протагонист-эгоцентрик, сыгранный самим Гартом Маренги. Поразительно плохие спецэффекты – видны даже лески, которые заставляют предметы «летать» в сценах телекинеза. Добавьте к этому кривоватый монтаж, обрывающиеся сюжетные линии и проблемы со звуком. Вишенкой на этом безвкусном торте становятся комментарии создателей: «“Обитель тьмы…” регулярно прерывается ради интервью с Гартом Маренги и его издателем, продюсером и ярым фанатом Дином Лернером. Первый занимается комическим самовосхвалением (“Я один из тех, кто написал больше книг, чем прочел”), второй откровенно признается в том, что не умеет играть, – а позвали его не для актерства, а для “правды жизни”». В этот момент нормальный зритель по идее должен потянуться к пульту и выругаться в сторону бездарных Маренги и Лернера. Вот только ругать некого. Комментарии создателей сериала оказываются такой же фальшивкой, как и первый нарративный слой – тот, что с больницей и атрибутикой хорроров категории «Б». Зато вполне реальны Мэттью Холнесс и Ричард Айоади.

В начале нулевых британская комедия переживает ренессанс – молодые и остроумные люди превращают телевидение в поле для экспериментов. Начало карьеры многих из них связано с театральным клубом Footlights при Кембридже, едва ли не главной кузницей талантов

последние полвека. Выпускники клуба – Дуглас Адамс, Оливия Колман, Эмма Томпсон, Стивен Фрай, Хью Лори и половина участников «Монти Пайтон» – известны далеко за пределами Великобритании. В 1990-е в Footlights познакомились два молодых студента – Мэттью Холнесс и Ричард Айоади; первый фанател от классических хорроров студии Hammer, второй оказался поклонником комедий Вуди Аллена и драм Ингмара Бергмана. Плодом их совместного творчества стал персонаж Гарт Маренги – самовлюбленный писатель ужасов, настолько глупый и претенциозный, насколько и непреднамеренно смешной. Вскоре он стал главным героем двух театральных постановок. Холнесс сыграл Маренги, Айоади досталась роль его издателя Дина Лернера. Записей их выступлений не осталось, но об успехе говорят положительные рецензии The Guardian и восторги зрителей на эдинбургском фестивале искусств Fringe, куда шоу отправлялось два года подряд. Во второй раз они завоевали престижную награду Perrier, которую получали самые оригинальные комики. После этого Channel 4 решил заказать у молодых звезд полноценный сериал. Айоади и Холнесс решили не изобретать велосипед, а свести своего коронного героя с более широкой аудиторией.

Мокьюментари-идея с двумя нарративными уровнями – интервью героев и вымышленное ТВ-шоу из 1980-х – оказалась крайне уместной. Слой комментариев множит комические эффекты пародий на низкобюджетные хорроры. Один из эпизодов, например, откровенно злоупотребляет приемом слоу-мо. Эту странность комментирует Дин Лернер: «Видеоматериала было почти на восемь минут. А растянуть хронометраж можно было только таким способом». В другой серии отсутствует целый ряд сцен («пленка была испорчена во время алкогольного инцидента»), поэтому закадровый голос озвучивает реплики героев, а вместо видеоряда – последовательность фотографий со съемок. Тоже милая отсылка к «утраченным» шедеврам – например, подобную операцию пережили ряд классических черно-белых эпизодов «Доктора Кто», поскольку бобины часто хранились в неподобающем виде. Все оправдания Маренги и Лернера звучат довольно смешно на фоне амбициозных заявлений об уникальности шоу, ведь показанный материал скорее обнажает уникальную безалаберность и непрофессионализм. Это смешно еще и потому, что Холнесс и Айоади играют довольно паршивых актеров-любителей, которым также приходится отыгрывать свои роли в сериале-внутри-сериала. Причем без малейшего намека на улыбку: «Обитель тьмы…» – это эталонная deadpan-комедия, та, что разыгрывается с каменным выражением лица. Если нужны аналогии, представьте, что Томми Вайсо, ставший мемом создатель культовой «Комнаты», сделал свой фильм таким смехотворным не от недостатка профессионализма, а намеренно.

Может сложиться впечатление, что создатели «Обители тьмы…» просто издеваются над жанровым прошлым. Но на самом деле они его нежно любят, отсюда все упоминания культовых шоу вроде

«Обитель тьмы Гарта Маренги»

«Сумеречной зоны» и «Квантового скачка», сюжеты в духе трэш-студии Troma и отсылки к лавкрафтовским монстрам. Врачи превращаются в обезьян и захватывают власть в больнице, оккультисты-любители открывают двери между миром мертвых и живых, инопланетная инфекция превращает голову человека в брокколи. Сюжеты с претензией на метафоры (венерических заболеваний, коррумпированной власти или родительских страхов) выполнены максимально безвкусно, будто бы заимствованы из дешевых ужастиков в мягком переплете. Хотя почему «будто бы» – Гарт Маренги сам признается, что как-то раз написал роман о мутировавшей плаценте, атакующей Бристоль. Зритель с фестивальным бэкграундом признает удивительное родство с сериалом «Королевство» Ларса фон Триера – причем это касается и содержания, и формы. Больница в «нехорошем» месте, гротеск и абсурд, комментарий создателя – совпадение поразительное. Только «Обитель тьмы…» идет куда дальше, как если бы фон Триер в «Королевстве» оказался всего лишь вымышленным создателем сериала, еще одним героем истории, только уровнем повыше.

Впрочем, трагикомедия об утраченном времени не только признается в любви к 1980-м, но и подмечает болезненные для этого времени точки. Например, оголтелый сексизм – медсестра Лиз Ашер (Элис Лоу) предстает женщиной, зацикленной на косметике, а во время менструации превращается в нестабильного монстра со способностями к телекинезу. Играющая ее «актриса» Мадлен Вул, в отличие от Маренги и Лернера, не может дать никаких комментариев, потому что во время съемок пропала без вести – а некоторые фразы продюсера ясно дают понять, что именно он ее убил. Или оскорбительный расистский эпизод про шотландских духов, которые носят килты, вооружены волынками и оставляют за собой следы из овсянки – худший набор стереотипов, которым могут оперировать англичане.

«Обитель тьмы Гарта Маренги»

В 2004 году маленький шедевр Айоади и Холнесса заслужил высокие оценки британской прессы, но не внимание зрителей – рейтинги были настолько низкими, что о втором сезоне и речи быть не могло. Парадокс, но имитация дешевого производства из 1980-х стоила довольно дорого, поскольку все снималось на пленку. Забавно, что «Обитель тьмы Гарта Маренги» в каком-то смысле повторила судьбу сериала-внутри-сериала: сейчас о нем вспоминают гораздо реже, чем следовало бы. А ведь мода на ностальгию по 80-м вроде той, что задают братья Даффер в «Очень странных делах», сейчас находится в самом зените: шоураннер Райан Мёрфи наградил последний сезон своей хоррор-антологии «Американская история ужасов» подзаголовком «1984», намекая не на роман Оруэлла, а на десятилетие леопардовых лосин, серийных убийц и танцевальной аэробики. На большом экране воскресают герои слэшеров вроде куклы-убийцы Чаки и Майка Майерса (перезапущенный «Хэллоуин» стал самым успешным в долгоиграющей серии), подростки раз за разом седлают велосипеды и преодолевают глубинные страхи («Оно», «Лето 84-го»). «Обитель тьмы…» в эту струю не попадает: она появилась задолго до начала новой моды и была слишком локальной – английские сериалы уступают американским в плане популярности.

Зато преданным любителям британского юмора это комедийное шоу подарит радость узнавания. В кадре мелькают видные лица британского кино и телевидения – в эпизодах играют Джулиан Бэррэтт и Ноэль Филдинг (абсурдно-юмористический дуэт «Майти Буш», прямые наследники «Монти Пайтона»), Пол Кинг (режиссер детского блокбастера «Паддингтон» еще и заведовал театральными постановками про Гарта Маренги) и комик Стивен Мерчант (соавтор британского «Офиса»). Как говорят фанаты английских шоу, типичная «британская коммуналка»: куда ни ткни, обязательно увидишь знакомое лицо. Вот

только в 2004 году они были известны единицам, став звездами лишь в следующие несколько лет. Так что для современного зрителя проект Холнесса и Айоади воскрешает в памяти не только 1980-е, но и 2000-е.

Дуэт создателей «Обители тьмы…», мастерски освоив пародийный инструментарий, занялся совсем другими вещами. Мэттью Холнесс переиграл в куче британских ситкомов и заслужил умеренную зрительскую любовь. Правда, амплуа комика ему в итоге наскучило, поэтому пару лет назад Холнесс дебютировал как режиссер полного метра. Он снял психологический хоррор «Опоссум», тоже стилизующийся под старое жанровое кино, но без всяких шуточек. Ричард Айоади запомнился всему миру по роли отрешенного очкастого гика, носящего афроприческу с пробором в ситкоме «Компьютерщики», но от актерства тоже ушел. Теперь он ведет передачи о путешествиях и постоянно участвует в британских телевикторинах. Зато Айоади снял множество клипов для знаковых рок-групп нулевых (Vampire Weekend; Kasabian; Arctic Monkeys) и два полных метра – нежное подростковое инди «Субмарина», брат-близнец «Академии Рашмор» Уэса Андерсона, и параноидальный триллер «Двойник», в котором сюжет Достоевского встречается с кинематографическими стилями Романа Поланского и Кшиштофа Кесьлёвского.

Холнесс и Айоади прошли путь от студентов-комиков до узнаваемых персон, но известность все равно обошла стороной «Обитель тьмы Гарта Маренги», их первую большую работу. Этот сериал все еще находит новых поклонников, но в довольно маленьких масштабах (преимущественно пиратским путем, поскольку официально в сети он появился всего пару лет назад, а выпущенные DVD стали почти раритетом). Шутки шутками, но, кажется, осмеянный всеми вымышленный писатель Гарт Маренги был прав: иногда можно придумать что-то настолько смелое и радикальное, что современники не оценят это по праву. Зато всегда остается надежда, что кто-то из будущего нажмет на заветную кнопку и вскроет капсулу времени. ◆

Артем Макарский

СНОВА СМОТРИМ НА ЧУЖИЕ СТРАДАНИЯ

«Сайнфелд», вышедший в конце 1980-х, предвосхитил появившуюся уже в 2010-х волну сэдкомов, сериалов, в которых между трагедией и комедией не такое уж и большое расстояние, – первым среди них был «Луи» (Louie; 2010), после него появились «Мастер не на все руки» (Master of None; 2015), «Атланта» (Atlanta; 2016), «Рами» (Ramy; 2019) и многие, многие другие шоу, созданные стендап-комиками. В этих сериалах зритель, во-первых, уже не слышал закадрового смеха, а во-вторых, получал короткий терапевтический опыт, возможность перенести действия героев на себя и что-то о себе понять. При этом с самими героями как будто бы не происходило ничего серьезного, обычные бытовые ситуации время от времени разбавлялись абсурдными, но абсолютно не влияющими на сюжет – и вот это как раз их с «Сайнфелдом» и роднит: быт и абсурд в нем смешивались в идеальных пропорциях.

Разница же в первую очередь в том, что тут доведенные до крайности ситуации было сложно примерить на себя. Зритель 1990-х мог говорить: «Я бы так никогда не поступил!», но при этом сама заявка «Сайнфелда» вовсе не предполагала, что ты что-то для себя и про себя поймешь. Один из создателей, Ларри Дэвид, позже придумавший сериал уже про себя – «Умерь свой энтузиазм» (Curb Your Enthusiasm; 2000), – изначально дал себе и своей команде короткую установку на то, чтобы отличаться от остальных ситкомов: «никаких объятий и никаких нравоучений». Также сценаристам удалось избавить проект от романтической линии – Элейн Бенес и Джерри Сайнфелд уже представали перед зрителем бывшими партнерами, которые остались друзьями. Вместе с двумя другими главными героями, Джорджем

«Сайнфелд»
Seinfeld
Создатели Джерри Сайнфелд, Ларри Дэвид
Авторы сценария Ларри Чарлз, Джерри Сайнфелд, Ларри Дэвид, Питер Мелман, Кэрол Лейфер, Алек Берг, Джефф Шаффер, Энди Робин, Грегг Кавет, Дэвид Мэндел, Стив Корен, Дженнифер Криттенден, Дэн О'Кифи, Том Гэммилл, Макс Просс, Спайк Ферестен, Мэтт Голдман, Марджори Гросс, Дэрин Генри, Билл Мастерс, Том Леопольд, Элейн Поуп, Марк Джаффе, Брюс Киршбаум, Брюс Эрик Каплан, Боб Шоу, Ларри Левин, Рон Хауге, Сэм Генри Касс, Чарли Рубин, Фред Столлер, Стив О'Доннелл, Дон Макинери, Грег Дэниелс, Бобби Фаррелли, Питер Фаррелли, Джон Хейман, Лоуренс Эйч Леви, Стив Скрован, Энди Кауэн, Джонатан Гросс, Мэтт Селман, Джилл Франклин, Кит Босс, Билли Кимболл, Стив Хикнер
Режиссеры Энди Экерман, Том Черонс, Дэвид Стейнберг, Ди Оуэн Трейнор, Джошуа Уайт, Джейсон Александер, Арт Вулф
Операторы Уэйн Кеннан, Чарлз Уи Шорт, Джерри Ди Гуд, Роберт Берри, Джордж Ла Фонтейн-старший
Художники Томас Аззари, Дэвид Сэкерофф
Композиторы Джонатан Вулф, Йеп Эпштейн
В ролях: Джерри Сайнфелд, Джейсон Александер, Джулия Луис-Дрейфус, Майкл Ричардс, Уэйн Найт, Эстел Харрис, Джерри Стиллер, Лиз Шеридан, Барни Мартин, Лен Лессер и другие
Castle Rock Entertainment, West-Shapiro
США
1989–1998 (9 сезонов)

Костанзой, другом детства Сайнфелда, и Космо Крамером, его соседом, они составили четверку, которая в итоге стала одним из самых запоминающихся актерских ансамблей в сериалах – и все благодаря невероятной химии между ними.

У «Сайнфелда» нет сюжета как такового, а изначальная идея сериала про то, как комик ищет идеи для стендапа в повседневной жизни, заметно видоизменилась к концу девятого сезона. О том, насколько мало создатели придавали значение сквозным линиям, может говорить тот факт, что серии второго сезона вышли не в том порядке, в каком снимались, – и после предполагавшегося финала зрителя ждали еще три серии. Классическую для ситкомов идею, что с каждой концовкой для героев все обнуляется, здесь не раз мастерски использовали, даже не пытаясь продолжить казавшиеся ненужными сюжетные линии.

Эта условность проявлялась и в подходе к географии сериала. Пусть герои «Сайнфелда» и живут в Нью-Йорке, но снят он был на студии в Лос-Анджелесе – и все в сериале подсказывает нам, что это выдуманный, несколько идеализированный город. Здесь легко попасть в массовку к Вуди Аллену, здесь спорят о том, какой бейгл можно считать лучшим, здесь следуют всем стереотипам о городе: парадоксальным образом в итоге он выглядит куда более настоящим, чем глянцевая картинка других ситкомов, изображавших как будто бы реальную, но на деле идеальную жизнь. Не в последнюю очередь это связано с тем, что Сайнфелд настоял на съемке на пленку: чтобы изображение выглядело более достоверным, а у зрителя появилось чувство дома: вот он, реализм, посмотрите, как мы постоянно стоим у кухонной мойки.

Тем не менее по очевидным причинам реальнее всего Нью-Йорк в «Сайнфелде» выглядел во время съемок на натуре: в проездах на машине, в коротких взглядах камеры на кафе, офисные здания и больницы. Таким же взглядом за двадцать лет до героев сериала смотрела на Нью-Йорк Шанталь Акерман в «Новостях из дома» (News from Home; 1977): здания были безмолвными, отрешенными, словно не решались вступить со зрителем в диалог, и служили контрапунктом к чувственным письмам режиссера своей матери (по удивительному совпадению ее однофамилец, Энди Акерман, снял четыре последних сезона сериала). В «Новостях из дома» одинокий город – это миф, и его небоскребы под конец исчезают в тумане. В «Сайнфелде» это тоже город, которого нет, но никакого тумана для осознания этого факта не требуется – достаточно лишь начать отмечать про себя, что с годами и сезонами эти изображения хоть технически и меняются, однако и кафе, и квартира, и другие индикаторы места действия следующей сцены будто застыли во времени: та же вывеска, те же балкончики, все то же самое из года в год. Это вовсе не признак постоянства, а лишь намек на

«Сайнфелд»

то, что ничто из этого не реально, принадлежит не настоящему Нью-Йорку, а выдуманному (однако фальшивым его называть тоже было бы неверно).

«Сайнфелда» принято считать «сериалом ни о чем». Это всего лишь недопонимание, вызванное тем, что в четвертом сезоне герои придумывают питч и пилот ситкома «Джерри», а его слоганом становится как раз эта самая фраза. Четвертый сезон – один из немногих моментов, когда создатели решили уступить давлению формата (и продюсеров) и сделали полноценную сюжетную линию на весь сезон. Вышедшие до того момента серии «Сайнфелда» сравнивают с модернистской литературой – прежде всего с пьесами, например, Сэмюэла Беккета: очередь на обслуживание в китайском ресторане вполне сравнима с ожиданием Годо, которого заменил столик на четверых. Часто вспоминается и Гарольд Пинтер, у которого паузы добавляли абсурда ситуациям – и здесь неотъемлемой частью съемок сериала стали паузы, где актеры в некоторые моменты молчали между репликами, чтобы зрители в студии позже могли бы посмеяться над удачной шуткой. И это отнюдь не слишком громкое сравнение: под конец авторы сделали целую серию «Предательство», отсылающую к драматургу (в его честь назвали и второстепенного персонажа, не забыв пошутить про созвучие с Питером).

Первые сезоны «Сайнфелда», еще не ставшего популярным, больше напирали на абсурд, а постановка кадра, обстановка сцен и отточенные диалоги напоминали скорее о театре, чем о телевидении (в новейшее время подобный подход использован в первом сезоне «Дряни»). Постепенно телевидение все сильнее начало занимать героев, а авторам стала интересна идея деконструкции и постмодернистской игры. Впрочем, это было на телеэкране вовсе не в новинку после «Детективного агентства “Лунный свет”» (Moonlighting; 1985), однако в ситкомах эти приемы еще никем не применялись. Постыдная любовь

«Сайнфелд»

к другим проектам могла становиться сюжетом целой серии, а в конце герои «Сайнфелда» и вовсе попадали в сводки новостей. Авторы забавлялись, делая незаметные многим отсылки, в то же время заставляя зрителя задуматься над тем, что все показанное есть ложь. Не только внутри сериала, но и по телевизору вообще – ведь если «Сайнфелд» миф, но его показывают в настоящих новостях, то, возможно, и новости не так уж и правдивы?

При этом, конечно, прорыв «Сайнфелда» не был сродни «Видеодрому» (Videodrome; 1982) Кроненберга или третьему сезону «Твин Пикс» Линча – высказывание Дэвида и Сайнфелда о природе телевидения было куда более тонким и уж точно куда менее жестким, а также не так часто прорывалось на поверхность, оставаясь скрытым где-то глубоко под перипетиями сюжетных линий. Примерно с пятого сезона для зрителей все сильнее проявлялась основная тема «Сайнфелда». Герои все чаще шли против привычных правил, их нарциссизм и упертость не давали им шанса уступить в спорах, сказать себе в чем-то «нет», соблюсти принятые приличия. При этом на каждого нарушителя всегда находился тот, кто пытался его урезонить, – нередко внутри компании. Однако никакие убеждения не могли бы справиться с эго каждого из четырех.

Финал «Сайнфелда» разочаровал многих. В итоге нам показали истинное лицо героев, превратили сериал в поучительную сказку, заставили задуматься: а почему мы смотрели на то, как люди порой некрасиво себя ведут, да еще целых девять лет подряд? Однако сейчас, спустя еще двадцать лет, становится ясно: этот сериал не мог завершиться иначе. От сезона к сезону его герои становились все хуже и хуже, все сильнее шли наперекор всему и всем, лишь бы сделать по-своему, – и получили за это по заслугам. Принцип Дэвида, придуманный в самом начале, «никаких объятий и никакого поучения», явно был нарушен

именно здесь, в самом конце. Да, в рассказе о стереотипах, расовом вопросе, сексизме, колониализме виноватыми почти всегда оставались эти четверо, они-то, конечно, никогда ничему не учились, но, может, пришла пора чему-то научиться самому зрителю?

Настоящим слоганом «Сайнфелда» вполне могло бы стать название книги Сьюзен Сонтаг «Смотрим на чужие страдания», однако под конец уже не очень-то и понятно, на чьи именно. Хитрость «Сайнфелда» в том, что, несмотря на всю зрительскую любовь к персонажам, нам четко показывают, что страдают не только они, но и те, кому они своими действиями причиняют боль. Практически любая проблема героев решалась тем самым обнулением, происходившим с каждой концовкой. Финал показал, что герои могут забыть обо всем плохом, но вот остальные запомнили всё.

Теперь уже нет ничего предосудительного в том, чтобы с интересом наблюдать, насколько могут быть нелепы отвратительные, неприятные люди – как, например, в наиболее близком последователе «Сайнфелда» «В Филадельфии всегда солнечно» (It's Always Sunny in Philadelphia; 2005) или в далеких по настроению и ритму «Наследниках» (Succession; 2018). Пусть герои Сайнфелда и Дэвида и не старались быть лучше (в первую очередь потому, что такими их сделали авторы), но при этом они практически не скрывали свои недостатки перед зрителем, не делали хорошей мины при плохой игре, в чем можно было бы обвинить другие, более успешные сериалы о компании друзей, последовавшие за «Сайнфелдом».

Для многих исследователей поп-культуры «Сайнфелд» получил с годами некий ностальгический ореол, прежде всего связанный с Нью-Йорком, каким он был до 11 сентября – даты, когда телевидение стало слишком реальным. Тем не менее сейчас он смотрится по большей части свежо и не кажется реликтом – безусловно, в первую очередь из-за того, что быт вокруг нас не особо меняется с годами. Но и не только поэтому. Герои не рисуются перед зрителем, а нам остается принять их действия. Не стоит забывать и то, что «Сайнфелд» стал одним из первых показанных по национальному телевидению сериалов, где говорили о мастурбации, сексе, ориентации и других темах, которые не хотели обсуждать и над которыми не смеялись раньше. Пусть сами актеры, кроме Джулии Луис-Дрейфус, позже блистательно сыгравшей в «Новых приключениях старой Кристин» и «Вице-президенте», пережили свой пик популярности с «Сайнфелдом», но их герои благодаря сочетанию цинизма и искренности остаются актуальными и сейчас. Только теперь стало ясно, что у них все же можно чему-то научиться. Главное – помнить, что даже инструкция «как не надо» может быть очень смешной. ◆

Анна Сотникова

ТЕРАПЕВТУ НУЖЕН ТЕРАПЕВТ

«“Шесть месяцев назад я жил в Бостоне. От меня ушла жена, это было больно. Потом она вернулась, это было мучительно. Моя профессиональная практика находилась в упадке, моя социальная жизнь заключалась в том, что я ходил в один и тот же бар каждый день. Я старался держаться за жизнь, которая больше не работала. Я понимал, что мне совершенно необходимо с этим что-то сделать. Хоть что-нибудь. Поэтому я развелся с женой, собрал вещи и вернулся в свой родной город, в Сиэтл. Я что-то предпринял, и вы тоже можете. Переехать, измениться, сделать хоть что-нибудь. Если окажется, что вы ошиблись, сделайте что-то другое. Вы же на самом деле можете. Да? Можете?..” Мне кажется, мы потеряли нашего слушателя… – Нет, Фрейзер, мы переключились на новости 30 секунд назад».

Стриминги дали старым ситкомам вторую жизнь – и ностальгический модус, давно преобладающий в мейнстримовой культуре, расцвел с новой силой. Разумеется, на стриминги попадают только рейтинговые в свое время шоу, в которых можно разглядеть ДНК современных комедий или прочувствовать полузабытые воспоминания о простых временах, когда люди одиннадцать сезонов подряд могли заходить в один и тот же бар. Ностальгия и ревайвализм всегда были движущими силами постмодерна, но популярное телевидение раньше всех стало жертвой собственной инерции и ретроспекции.

Среди ситкомов, которые мы потеряли, но благодаря Netflix и Amazon обрели заново, пожалуй, только один не выдерживает проверку ностальгией и тест ДНК. За свои одиннадцать сезонов он получил тридцать семь «Эмми» – больше, чем любой комедийный или драматический сериал эпохи до «Игры престолов», – но

«Фрейзер»
Frasier
Создатели Дэвид Энджелл, Питер Кейси, Дэвид Ли
Авторы сценария Дэвид Энджелл, Питер Кейси, Глен Чарлз, Лес Чарлз, Дэвид Ли, Боб Дейли, Саладин Кей Паттерсон, Роб Ханнинг, Патриша Брин, Джо Кинен, Кристофер Ллойд, Лори Керкленд, Энн Флетт-Джордано, Чак Ранберг, Дэвид Ллойд, Сэм Джонсон, Крис Марсиль, Джон Шерман, Алекс Грегори, Питер Хайк, Данита Джонс, Роб Гринберг, Джеффри Ричман, Дэвид Исаак, Сюзанн Мартин, Джей Коген, Эрик Зиклин, Кен Ливайн, Линда Моррис, Вик Розео, Дэн О'Шэннон, Хайди Пёрлман, Сай Дюкейн, Дениз Мосс, Стивен Левитан, Марк Рейсман, Гейл Абрамс, Майкл Би Каплан, Джек Бёрдитт, Дженис Хирш, Лесли Эберхард, Дон Сигел, Елиас Дэвис, Дэвид Поллок, Дэн Коэн, Эф Джей Прэтт, Уильям Лукас Уокер, Чарли Хаук, Ллойд Гарвер, Брэд Холл, Дейв Хекел, Молли Ньюман, Джерри Перзижан, Мартин Уайсс, Йен Гурвиц, Сай Розен, Рон Дариан, Джордан Хоули, Уильям Шифрин, Том Ридер
Режиссеры Дэвид Ли, Келси Грэммер, Памела Фрайман, Джеймс Берроуз, Шелдон Еппс, Филип Чарлз Маккензи, Джеффри Мэлман, Кэти Гарретсон, Скотт Эллис, Энди Акерман, Уил Шрайнер, Роберт Эйч Иган, Джерри Цакс, Рик Берен, Гордон Хант, Синтия Попп-Лендсбергер, Алан Майерсон, Джойс Гиттлин, Дэн Батлер, Кен Лэмкин, Кен Ливайн, Стюарт Росс
Операторы Кен Лэмкин, Джерри Уоркмен
Художник Рой Кристофер
Композитор Брюс Миллер
В ролях: Келси Грэммер, Джейн Ливз, Дэвид Хайд Пирс, Пери Гилпин, Джон Махони, Мус, Дэн Батлер, Том Макгоуэн, Эдвард Хибберт, Патрик Керр и другие
Grammnet Productions, Grub Street Productions, Paramount Television
США
1993–2004 (11 сезонов)

в коллективной памяти сохранился лишь как «сериал про страдающих аристократов со слишком сложными шутками».

Знакомьтесь – «Фрейзер», ситком, всегда державшийся в стороне и слишком далекий от народа. Малоизвестный за пределами США, щеголявший драматургическими приемами Артура Миллера и Гарольда Пинтера, цитировавший классику от Шекспира до Хичкока, заканчивавшийся прямой цитатой из Теннисона. Использовавший интертитры, то ли обозначавшие главы внутри серий, то ли озвучивавшие вслух мысли сериала о происходящем в нем, то ли просто ловко вставлявшие подходящие цитаты. Слишком high-brow, чтобы запасть в душу массовой аудитории, слишком сложный, чтобы все могли цитировать оттуда шутки, никогда не недооценивавший интеллект зрителя, в отличие от многих, всегда разговаривавший с ним на равных. Эксцентричный, но не как «Сайнфелд», а как учительница по фортепиано, коллекционирующая шляпки и боа. Переставивший музыкальную тему с начальных титров на финальные. Вместо песни, каким-то образом коррелирующей с происходящим в сериале, голос исполнителя главной роли Келси Грэммера мурлыкал:

Hey baby, I hear the blues a-callin',
Tossed salad and scrambled eggs
Oh My
Mercy (alt: Quite stylish.)
And maybe I seem a bit confused,
Yeah maybe, but I got you pegged!
Ha, Ha, Ha, Ha!
But I don't know what to do with those tossed salads and scrambled eggs.
They're callin' again.
(Scrambled eggs all over my face. What is a boy to do.)

«– Это доктор Фрейзер Крейн. Я слушаю».

В одном из эссе, посвященных юбилею сериала, автор называет его «Steely Dan кабельных ситкомов» – и это довольно точная аналогия, требующая тем не менее некоторого пояснения. Steely Dan – дуэту выпускников Бардовского колледжа Доналду Фейгену и Уолтеру Беккеру – помогли ворваться в пантеон американской музыки 70-х две вещи: циничные, нарочито-интеллектуализированные тексты, перегруженные высоколобыми отсылками, и максимально вылизанный звук, над которым Steely Dan работали серьезней чуть ли не всех своих современников: например, к записи привлекались джазовые гении, которых рок-гики Фейген и Беккер заставляли брать по двести дублей за сессию.

На фоне массово тиражируемой ностальгии по 1990-м «Фрейзер», выйдя на стримингах, сражал наповал схожим уровнем перфекционизма, за счет которого казался не лирическим приветом из прошлого, а, напротив, каким-то новым, уникальным словом в мире телесериалов. Он ни на что не похож, у него нет аналогов, нет прямых

последователей, нет подражателей – но на самом деле так только кажется. Уникален даже его язык: многословные, агрессивно старомодные шутки, громоздкие претенциозные диалоги, комичные в своем сладкозвучии, можно отправлять в учебник английской просодии, а можно не вслушиваться в слова, просто удивляясь их вертлявой, джазовой музыкальности, схожей по интонации, вокабуляру и отсылкам со стилем текстов Steely Dan. Нафталиновый, вычурный, отставший от реальности и немножко маразматический «Фрейзер» всегда пытался максимально отдалиться от всего тиражируемого и легко узнаваемого, не желая иметь никаких дел с мейнстримом, – настолько, что демонстративно отказывался от всех клише сверхпопулярных ситкомов: от воспевания эстетики среднего класса, от раздражающе «свойских» героев и от бесконечных панчей. Сложную архитектуру шуток с башенкой из фрикадельки сценаристы «Фрейзера» заменили плетением роскошных кружев из диалогов. Этими кружевами «Фрейзер» во многом предвосхитил неумолкающую болтливость современных ситкомов – от «Парков и зон отдыха» (Parks and Recreation; 2009) до «Мастера не на все руки» (Master of None; 2015). Точно так же Steely Dan предугадали эпоху высокотехнологичной студийной поп-музыки 80-х:

Hey fella, you, tearing up that street
You wear that white tuxedo
How you gonna beat the heat?

«Слышите, доктор Крейн?»

Еще одна вещь, странным образом предсказанная «Фрейзером», – современный быстрый дейтинг, всеобщий страх перед обязательствами в отношениях. Обожаемый доктором Фрейд, видимо, и вправду был его святым покровителем: Фрейзер Крейн (Келси Грэммер), плотный лысеющий мужчина, в чьем арсенале сомнительный статус местечкового селебрити и походный набор дешевого пикапера (Гессе, Сартр, Камю и билеты в филармонию на Шопена), почти что в каждой серии с нереальной легкостью укладывал в постель невероятных красоток, если они не прыгали туда сами. Каждая казалась ему Единственной, и каждая Единственная исчезала к концу эпизода навсегда – чаще всего из-за неманифестируемого страха Фрейзера перед обязательствами в отношениях, безжалостно уничтожавшего любой его роман.

Все это делало «Фрейзера» отнюдь не артефактом из других времен – скорее той точкой, где связь времен распалась. Эксцентричный, интеллигентный фарс, убаюкивающий небылицами о смешанных салатах и разбитых яйцах, чтобы скрыть подлинную меланхолию, прорвался на наши экраны из параллельного измерения. Там мрачнейший Сиэтл 90-х оказывался страной чудес, балетов, симфоний и винных клубов, населенной утонченными аристократами, сильными женщинами, полицейскими-приколистами, учеными терьерами и двумя братьями-психотерапевтами, застрявшими в бесконечном психоанализе. Неловкие столкновения с объективной реальностью,

«Фрейзер»

несовпадение завышенных ожиданий с приземленностью окружающего мира. Богатые, белые, успешные – они пытаются стать еще богаче, белее и успешнее и каждый раз максимально нелепо проваливаются. Довольно странный угол зрения на комедию: как-то некрасиво смеяться над человеком, который не просто оказался на дне, но еще и постоянно натыкается на гигантский и очень острый коралл. Но если эту боль он причиняет себе сам, выдумав этот коралл благодаря саморазрушительной привычке слишком много думать, то появляется пространство для бесконечно горькой шутки.

В 1993 году, когда запустился «Фрейзер», термин «метросексуал», кажется, еще не изобрели, а его гетеросексуальные герои уже от всей души наслаждались обсуждением шелковых пижам, итальянских лоферов и солей для ванн. «Фрейзер» с отсылками к Пуччини и шутками про черную икру парадоксальным образом работал как мейнстримовый ситком для тех, кто хотел приобщиться к высокой (белой) культуре, – в то время как на самом-то деле вовсе не создавал мечту о богатом (материально и духовно) мире высокой белой культуры, в котором красиво жить не запретишь и секрет которого прост: всего лишь рюмочка шерри после работы. «Фрейзер», напротив, смеялся над элитистской культурой и ее адептами, бросал им вызов. Но, для того чтобы это оценить, нужно было самому достаточно хорошо ее знать. «Фрейзер», повторю, никогда не недооценивал интеллект зрителя и его способность посмеяться над шуткой про Караяна. В отличие от многих, он всегда разговаривал с публикой на равных – даже если она в ответ считала его напыщенным индюком.

Сериал, придуманный для Келси Грэммера продюсерами «Чирса» (Cheers; 1982) Дэвидом Энджеллом, Питером Кейси и Дэвидом Ли, изначально выглядел иначе. Грэммер должен был играть издателя вроде Малколма Форбса, который в результате несчастного случая

«Фрейзер»

оказывается прикованным к инвалидной коляске и пытается найти баланс между своим социальным могуществом и физической беспомощностью в компании острой на язык латиноамериканской нянечки. На Paramount возненавидели эту идею, более того, им было совершенно непонятно, почему нельзя взять персонажа Грэммера из «Чирса», так полюбившегося зрителям, и просто продолжить его историю. Так доктор Фрейзер Крейн оказался в не самом лучшем моменте своей жизни, где мы, собственно, его и встречаем в начале сериала: после тяжелого развода и публичной угрозы самоубийства он бросает свою бостонскую жизнь и возвращается в родной Сиэтл. Там его ждут унизительная для профессии, но выгодная для социального статуса работа психотерапевтом на радио, кафе Nervosa, брат Найлз (Дэвид Хайд Пирс) – сноб, невротик и капризный педант (но тоже с добрым сердцем) и новость об ухудшении самочувствия их отца Мартина (Джон Махони). Этот красивый седой мужчина, полицейский в отставке, отправленный на пенсию после ранения в бедро, стал совсем плох и нуждается в физиотерапевте и постоянном наблюдении кого-то из родственников – но не Найлза, потому что тот несчастливо женат на фантастически богатой и, по-видимому, фантастически ужасной женщине, которую мы так ни разу не увидим, но услышим миллион абсурдных шуток про нее, ее аллергии, комплекцию, характер и привычки (если кратко – ей нельзя ничего, особенно пожилого свата с клюкой).

Настолько мрачную предысторию сложно представить в ситкоме 1993 года, да и сам Фрейзер Крейн, прямо скажем, никогда не был особо воодушевляющим персонажем. На протяжении всех одиннадцати сезонов он находится в эмоциональном и профессиональном застое, анализируя душевные проблемы других, потому что чужие психологические проблемы всегда проще решать, чем свои.

Фрейзер приходит в сериал импульсивным снобом с благими намерениями, крайне редко видящим своего маленького сына, и покидает его импульсивным снобом с благими намерениями, крайне редко видящим сына, успевшего вырасти в подростка-гота. Он гораздо старше привычного героя ситкома, но в то же время его совсем нельзя назвать зрелым, хотя он лысеет, толстеет, впадает в меланхолию, слишком высокомерно ведет себя со своим «простым» отцом. Отец, в свою очередь, практически персонаж Артура Миллера, – человек, потерявший все, что было дорого: любимую жену, работу, независимость. Все, что у него осталось, – терьер Эдди, затертое зеленое кресло, пивко и двое сыновей, которые смотрят на него свысока. Жизнь Найлза на старте сериала, кажется, недостаточно мучительна, так что он влюбляется с первого взгляда в Дафни (Джейн Ливз), физиотерапевтку Мартина, нанятую Фрейзером эксцентричную англичанку, сбежавшую из манчестерских трущоб в США от сумасшедшей мамаши, депрессивного папаши и вечно пьяных братьев.

Радиодоктор – профессия, никогда и никем не считавшаяся престижной: на заре эпохи радио в США хватало своих Кашпировских, предлагавших магическое исцеление при помощи бараньих тестикул прямо в прямом эфире. В конце 80-х – начале 90-х женщина по имени Лора Шлезингер, доктор психологических наук, добилась недолгой и сомнительной славы как Доктор Лора, раздавая налево и направо советы «перерасти» свою травму, а также называя гомосексуальность биологической ошибкой. Но про доктора Фрейзера Крейна, высокомерного психиатра с гарвардским дипломом, было понятно с первого взгляда: этот человек скорее умрет, чем станет посмешищем. Странным образом его высокомерие не раздражало и не отталкивало, а вызывало сочувствие. Он, конечно, далек от идеала: тщеславен, напыщен, самоуверен, одержим собственной репутацией, социальным статусом и классовыми привилегиями. Но за этим монструозным фасадом скрывается крайне неуверенный в себе человек, страдающий синдромом самозванца. Всего, над чем он трясется и чем кичится, он добился собственным умом и исключительной порядочностью. Отчасти – из искреннего желания помогать людям, отчасти – мечтая быть похожим на их с Найлзом мать, точнее, на тот ее идеальный образ утонченной, культурной, образованной и бесконечно доброй женщины, что отпечатался у них в памяти.

Проговорив все эти мрачные подробности, можно начинать смеяться. «Фрейзер» успешно балансировал между чрезмерной театральностью и жестким реализмом, мажором и минором, идиотским фарсом, слэпстиком и трогательными, глубокими разговорами о семье, депрессии, отношениях и прочих мелочах. Сериал сталкивал Фрейзера и Найлза с объективной реальностью, показывая, насколько нелегко встроиться в реальный мир слишком умным людям, ведь все их горе – от ума. Он трогательно раскрывал культурное и поколенческое соперничество отцов и детей – младшее поколение стремится уделать

неотесанное старшее своей эрудицией и остротой ума, увлекаясь греческой философией и арткино назло их идиотским детективам и блокбастерам. Как важно почувствовать себя умнее и культурнее родителей, ведь это дает иллюзию, что теперь ты взрослый и твоя жизнь под твоим контролем. Не упрощая сложных жизненных уроков идиотскими шутками, «Фрейзер» охватывал огромный диапазон эмоциональных проблем и прорабатывал многие вопросы, с которыми люди приходят на терапию, – незащищенность, зависимость от собственных травм, излишняя самоуверенность, проблемы в отношениях, жизнь на грани нервного срыва.

Это не ситком про работу, несмотря на то что многие эпизоды построены вокруг интриг на радиостанции или внушительной роли Роз (Пери Гилпин), подруги Фрейзера, продюсирующей его шоу, – умной, сильной, саркастичной, самостоятельной, сексуально раскрепощенной женщины. Это не «тусовочный» ситком (как те же «Друзья»), потому что единственный друг Фрейзера помимо Роз, с кем он тусуется, – это его брат Найлз, а еще потому что Фрейзер и компания обычно слишком заняты ситуационным аспектом комедии, чтобы подолгу сидеть в одном месте. Вроде как обязательная романтическая линия Найлза и Дафни вплоть до финальных сезонов оставалась глубоко второстепенной, а шоу строилось вокруг героя, бесконечно создающего изматывающие, но не имеющие последствий ситуации. Братья Крейн открывают ресторан, и это оборачивается катастрофой. Братья Крейн организовывают бизнес по поставке черной икры богачам, и это оборачивается катастрофой. Пытаются продать семейную реликвию, попасть на симфонический концерт, пригласить девушку на свидание, устроить светский прием за городом, завести попугая, погладить штаны, починить унитаз – все заканчивается пожаром, провалом или дохлым морским котиком. Классический пример: на радиостанции Фрейзеру сообщают, что пора бы заменить музыкальную тему его шоу, и он вызывается сочинить ее сам. Для этого ему потребуется сначала фортепиано, потом полный оркестр с редкими инструментами, затем хор, затем мрачный речитатив в исполнении Найлза, цитаты из Фрейда на немецком и стихи, сложенные из монструозных слов, – все потому, что в детстве кто-то не дал ему проявить себя как композитора. Результатом все впечатлены – но тут Мартин насвистывает простенькую мелодию из трех нот, и директор радиостанции радостно кричит: «Вот оно, берем!»

Это даже не столько развлекательное шоу, сколько исследование персонажа – психологически разбитого мужчины средних лет, который, сам того не сознавая, вынужден полагаться на адекватность окружающих. На протяжении сериала он не развивается ни как личность, ни как профессионал, из-за чего приходится надеяться, что его хоть как-нибудь, хоть кто-нибудь по кусочкам соберет обратно. Нет, не соберет. Это урок о том, что человек не паззл и не разбитая ваза и никто не сможет его собрать, спасти и починить, пока он сам не предпримет

«Фрейзер»

хотя бы минимальное усилие починиться или для начала просто перестать саморазрушаться.

Это ситком про психотерапевтов, работающий как сеанс психотерапии. Как поют в упомянутом ранее шедевре, сочиненном Фрейзером:

So if you are stymied to find a prognosis,
And ask yourself just like Freud,
In Movostasis,
Stop scratching your head,
Let us cure it instead,
On our show, on our show!

Фрейзер и Найлз заняты бесконечным взаимным анализом – даже когда кажется, что они ссорятся, они пытаются сделать друг друга лучше, проработать эмоциональные проблемы посредством диалога, взаимопонимания и рефлексии. Мартин и Роз иллюстрируют старинную мудрость: «относись к этому философски – не думай». Никто не оказывается прав на сто процентов, потому что «Фрейзер» ни много ни мало сериал о том, как мы справляемся со своими эмоциями, недостатками и неуверенностью, проще говоря, с самими собой. Но гораздо больше, чем разговоры и проработка ситуаций из учебника психиатрии, «Фрейзер» помогает справляться, работая как группа поддержки. Его успокаивающая, убаюкивающая интонация поднимает бодрость духа, дает уверенность в себе и в том, что все рано или поздно разрешится благополучно. Из любого тупика можно выгнать безысходность, а с любой проблемы сбить тяжесть, если изменить свой паттерн мышления. Бесконечные неприятности Фрейзера порой достигают масштабов, не соизмеримых с жизнью, но ты всегда знаешь, что любой, даже самый страшный кошмар, разрушенный бар, случайный секс с невестой приятеля – все что угодно благополучно разрешится за один эпизод

в двадцать две минуты. Даже «дно» не так страшно, как его малюют. Да, ты живешь с родителями – но в элитной многоэтажке с видом на Спейс-Нидл и роялем в гостиной. Да, у «Фрейзера» не случилось такого мощного культурного ривайвала, как, например, у «Друзей», – но он стал предметом обсуждения невероятного количества подкастов, в том числе подкаста Кевина Смита, заявлявшего: «Если вы не любите “Фрейзера”, лучше сразу идите… [к черту]». Ренессанс «Фрейзера» кажется напрямую обязанным его успокоительному, медитативному эффекту не меньше, чем развлекательному.

Да, жизнь – фарс и абсурд, и совершенно непонятно, как в ней разбираться, особенно когда всего вокруг так много и все не имеет смысла, сбивает с толку или вызывает тревогу. В эпоху тотальной бессмысленности люди обращаются за помощью к искусству: они идут в кино или смотрят старые сериалы, чтобы ухватиться за них руками и ногами, требуя от них, чтоб хоть тут все было понятно, чтоб хоть в конце были какие-то ответы, чтоб все разрешилось благополучно, чтоб хоть что-нибудь, хоть что-то уже наконец имело значение. Финал «Фрейзера» дает нечто гораздо большее, чем ответы. Его измученный герой наконец-то принимает не деструктивное, а правильное решение. Он выбирает свободу – и получает за это не ворох салатов с битыми яйцами, а то, чего так не хватало не только ему, но и всем нам. Он получает надежду. ◆

Ксения Рождественская

ДЖОУИ ДЕЛИТСЯ ЕДОЙ

1994 год стал переломным для американской культуры. У Рейгана обнаружили болезнь Альцгеймера. Появился Netscape Navigator – главный интернет-браузер. Майкл Джексон женился на Лизе-Марии Пресли. Курт Кобейн умер. Тарантино снял «Криминальное чтиво», а больше всего денег заработал все равно «Форрест Гамп» Земекиса. Джулиани начал работу на посту мэра Нью-Йорка, а еще в Нью-Йорке открылись кофейни «Старбакс».

В такой атмосфере не мог не появиться сериал «Друзья» – кто-то же должен был поддерживать двадцатилетних в столь быстро меняющемся мире. В начале 90-х студии искали какой-нибудь новый сериал, который мог бы привлечь молодую аудиторию, а значит, и рекламу. Авторы Марта Кауффман и Дэвид Крейн предложили Warner Bros. Television идею ситкома о молодых людях, живущих в Нью-Йорке, и об их дружбе, «потому что, когда живешь в большом городе, молод и у тебя нет семьи, твоей семьей становятся друзья».

How you doin’

Пилотная серия сериала «Друзья» начинается с того, что Моника, Фиби, Чендлер и Джоуи в кофейне утешают унылого Росса, которого только что бросила жена. Он говорит: «Я просто хочу снова быть женатым!» – и тут в кофейню вбегает девушка в свадебном платье. Это Рейчел. Остряк Чендлер немедленно заявляет: «А я хочу миллион долларов!» – и смотрит на дверь.

Все сбудется.

Десять сезонов, двести с лишним эпизодов, пятьдесят миллионов зрителей финальной серии, семьдесят семь наград (в том числе «Золотой глобус», БАФТА и несколько «Эмми»), сотни фанатов, до сих пор ежедневно

«Друзья»
Friends
Создатели Дэвид Крейн, Марта Кауффман
Авторы сценария Дэвид Крейн, Марта Кауффман, Тед Коэн, Эндрю Рич, Скотт Силвери, Шана Голдберг-Миэн, Грег Мэлинс, Шерри Билсинг, Эллен Кример, Адам Чейз, Брайан Бакнер, Себастьян Джонс, Сет Кёрланд, Алекса Юнге, Майкл Кёртис, Уил Кэлхун, Марк Джей Кунерт, Айра Унгерлайдер, Доути Абрамс, Дана Кляйн Боркоу, Джефф Астроф, Майк Сиковиц, Майкл Боркоу, Роберт Кэрлок, Гиги Маккрири, Перри М. Рейн, Брайан Бойл, Джефф Гринштейн, Джефф Штраусс, Джилл Кондон, Эми Тумин, Захари Розенблатт, Крис Браун, Алисия Скай Варинайтис, Питер Тиббалс, Бетси Борнс, Браун Манделл, Панг-Ни Ландрум, Пэтти Лин, Ар Ли Флеминг-мл., Ванесса Маккарти, Стивен Розенхаус, Билл Лоренс, Ричард Гудман, Сьюзи Вилландри, Брайан Калдьора, Эрл Дэвис, Дэвид Джей Лагана, Джудд Рубин, Трейси Райлли
Режиссеры Гари Хэлворсон, Кевин Брайт, Майкл Лембек, Джеймс Берроуз, Гейл Манкусо, Питер Бонерз, Дэвид Швиммер, Бен Уайсс, Робби Бенсон, Шелли Дженсен, Терри Хьюз, Дана Де Валли Пьяцца, Шелдон Эппс, Памела Фрайман, Алан Майерсон, Томас Шламми, Стив Цукерман, Роджер Кристиансен, Арлин Сенфорд, Эллен Гиттелсон, Пол Лазарус, Мэри Кэй Плейс, Сэм Саймон, Дэвид Стейнберг, Тодд Холленд, Джо Регалбуто, Эндрю Цао, Стивен Прайм
Операторы Микель Нейерс, Ник Маклин, Ричард Хиссонг, Кен Лэмкин, Райд Хэссиг
Художники Джон Шаффнер, Адам Шорт
Композиторы Майкл Склофф, Элли Уиллис
В ролях: Дженнифер Энистон, Кортни Кокс, Лиза Кудроу, Мэтт Ле Блан, Мэттью Перри, Дэвид Швиммер, Джеймс Майкл Тайлер, Эллиотт Гулд, Кристина Пиклз, Мэгги Уилер и другие
Bright/Kauffman/Crane Productions, Warner Bros. Television
США
1994–2004 (10 сезонов)

делающих селфи на Бедфорд-стрит в Нью-Йорке с видом на окна знаменитой квартиры «Друзей». Ситком рассказал зрителям что-то очень важное и продолжает рассказывать. До сих пор выходят подарочные наборы с цитатами из него (особенно хороши цветные карандаши с надписями «How you doin'», «Oh. My. God» и «We were on a break»[1] – главными фразами сериала, которые так же трудно переводить, как что-нибудь вроде «Какая гадость эта ваша заливная рыба»). Более того, люди, родившиеся, когда Росс еще только собирался жениться во второй раз, пишут длинные философские тексты о том, как «Друзья» воспринимаются сегодня, разбирают реакции Моники по системе кодирования лицевых движений, ругают Чендлера за его трансфобию, обвиняют сериал в расизме, оправдывают склонность Джоуи к харассменту и считают Рейчел настоящей фем-иконой 90-х.

По всем опросам лучшим ситкомом конца прошлого века был «Сайнфелд» (Seinfeld; 1989–1998), мусоливший ту же, что и «Друзья», тему о друзьях-невротиках, которые вечно ищут себя или хотя бы кого-нибудь, с кем можно было бы переспать. Именно «Сайнфелд» изменил законы ситкома, представив зрителю несмешных ньюйоркцев на грани нервного срыва, причем герои прекрасно себя чувствовали на этой грани.

«Друзья» были задуманы как «новый “Сайнфелд”», разве что должно было быть чуть меньше ситкома, чуть больше «мыльной оперы». Да и некоторые ситуации, как считается, были позаимствованы у «Сайнфелда». Похожая на «Друзей» коллизия была и в сериале «Холостые мужчины и незамужние женщины» (Living Single), вышедшем в 1993-м, – там рассказывалась история двадцатилетних друзей-афроамериканцев, живущих в соседних квартирах. До сих пор считается, что «Друзья» стали «белым ответом» на «Холостых мужчин и незамужних женщин».

То есть ничего уникального в «Друзьях» вроде бы не было.

И все же ситком стал уникальным. Все сошлось – запросы студии, желания аудитории, ностальгия Марты Кауффман и Дэвида Крейна по их нью-йоркской жизни, идеальный, пусть и расово однородный, кастинг, внимание авторов к деталям и умение сценаристов совмещать ироничность и трогательность. Как говорил Джоуи, поедая чудовищный десерт, который испортила Рейчел: «Что тут может не понравиться? Заварной крем – вкусно. Джем – вкусно. Мясо – вкусно!»

Сериал о том, как поколение X было молодым, мобильные телефоны только-только появились, а интернет был почти без картинок, сегодня любят так же, как и двадцать лет назад. И не любят точно так же, и раздражаются, и все равно смотрят – так смотришь на друзей, с которыми постоянно общаешься, знаешь все их слабости, все их шутки, прощаешь им любые ошибки.

Место действия – Манхэттен, герои – трое молодых мужчин и три молодые женщины, всем за двадцать, все ищут любви, работы, тихой славы. По каждому плачет психотерапевт. Моника (Кортни

1.
How you doin' (*англ.* – «как дела?»), коронная фраза Джоуи, когда он хочет познакомиться с девушкой. Произносится с ударением на *you*, при этом Джоуи восхищенно оглядывает девушку с головы до ног. На русский лучше переводить как-нибудь вроде «Привет, красавица».
Oh. My. God (*англ.* – «боже мой!»), любимое восклицание Дженис, девушки Чендлера, произносится препротивнейшим голосом с паузой после каждого слова.
We were on a break (*англ.* – «у нас был перерыв», «мы были в ссоре», «мы решили расстаться»), стандартное оправдание Росса в ответ на обвинения, что он изменил Рейчел. Произносится в крайнем раздражении.

Кокс) – шеф-повар с обсессивно-компульсивным расстройством, ей нужно держать всех под контролем и чтобы все ее при этом любили. Росс (Дэвид Швиммер) – старший брат Моники, палеонтолог, пассивно-агрессивный тип, страшный зануда, который считает, что романтика – это прийти к возлюбленной на работу с вином и едой и требовать немедленно «устроить пикник». Рейчел (Дженнифер Энистон) – дочь богатого папочки, неожиданно для самой себя сбежавшая из-под венца, склонна подчиняться всем и каждому. Джоуи (Мэтт Ле Блан) – не самый умный актер-душка, забывающий своих случайных женщин, как только за ними закрывается дверь. Еще он известен тем, что никогда не делится едой. Чендлер (Мэттью Перри) – невротик с детской травмой, когда ему не по себе, он шутит, а шутит он постоянно. Наконец, Фиби (Лиза Кудроу) – самый странный и привлекательный персонаж «Друзей», с ней может произойти что угодно, и никто не удивится, даже если в нее вселится дух только что умершей старушки. Эти шестеро ежедневно сидят в кафе или ходят друг к другу в гости (они живут в соседних квартирах) и бесконечно разговаривают о том, как сложно жить.

Как сложно жить, когда занимаешься нелюбимой работой. Когда мать тебя не любит. Когда мать тебя слишком любит. Когда очень хочешь жрать. Когда не знаешь, как познакомиться с девушкой. Когда не знаешь, как с ней расстаться. Когда тебя нанимают быть дублем задницы Аль Пачино. Когда тебя путают с твоей сестрой-близнецом, а она снимается в порнофильмах. Или когда ты мать-одиночка. Или когда ты влюблен в девушку своего друга. Или когда ты заснул на собрании и случайно согласился переехать работать в Талсу. Все проблемы, даже самые безумные, сводились к одному вопросу: что делать, если ваша жизнь ужасно запутанна, а виноваты в этом вы сами? И ответ всегда был один: найдите в себе силы и сделайте хоть что-нибудь, а друзья помогут. Как говорил Чендлер, когда у него спрашивали, что делать: «Мне не очень хорошо удаются советы. Может быть, немножко сарказма?»

Oh. My. God

«Друзья» вышли 22 сентября 1994 года, а в мае 1995-го шестеро актеров, играющих главные роли, уже появились на обложке Rolling Stone. Считается, что именно после «Друзей» телезвезды стали мегазвездами, затмив киноактеров. Когда во втором сезоне в одну из серий пригласили Джулию Робертс, она – возможно, самая популярная актриса США на тот момент – перед выходом на съемочную площадку, где ей надо было выступать перед живой аудиторией, растерялась. (Да, закадровый смех в «Друзьях» – не «консервный», это настоящие зрители сидят в студии и реагируют на каждую фразу.)

Кортни Кокс, Мэттью Перри, Дэвид Швиммер, Лиза Кудроу, Мэтт Ле Блан, Дженнифер Энистон – этим шестерым «Друзья» испортили карьеру и жизнь. Они навсегда остались персонажами ситкома. Даже в рекламе они снимались как Моника, Чендлер, Росс, Фиби, Джоуи

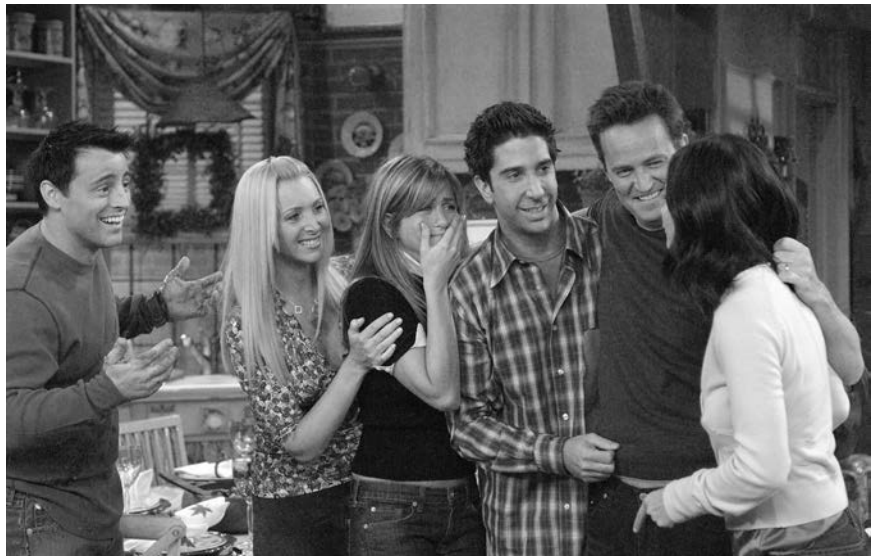
«Друзья»

и Рейчел. Почти все их попытки продолжить карьеру после «Друзей» ни к чему не привели, исключением стала только Дженнифер Энистон – не зря критики называли ее «соседской Одри Хепбёрн». Но и ее все помнят как Рейчел Грин, женщину, одернувшую своего бойфренда, когда он начал рассуждать о беременности: «Нет матки – нет права на мнение!»

«Друзья» немножко изменили мир. Сделали модным понятие «френдзона», научили людей обниматься, когда нечего сказать, но очень хочется сделать для друга что-нибудь хорошее. Ввели в моду «прическу Рейчел Грин», гостиные, покрашенные фиолетовой краской, и манеру вешать пустую рамку на дверь. Кроме того, они улучшили имидж Нью-Йорка. Ситком, снимавшийся в лос-анджелесской студии, рассказывал об идеальном Нью-Йорке, городе будущего. Герои вели себя так, как будто улицы Манхэттена были абсолютно безопасны, а отобрать у прохожего кошелек могла разве что Фиби. «Друзья» верили в Нью-Йорк не меньше, чем мэр Джулиани, – и постепенно город начал меняться к лучшему.

Еще они верили в кофе. До выхода сериала считалось, что эспрессо – это ресторанный напиток и ни один ньюйоркец не будет стоять в очереди за трехдолларовым кофе, если в любой забегаловке можно купить обычную кофейную жижу за 70 центов. Знаменитая кофейня в «Друзьях» называлась Central Perk, и многие считают, что не «Старбакс», открывшийся в Нью-Йорке в апреле 1994-го, а именно Central Perk надо благодарить за то, что американцы начали проводить свободное время в кофейнях и разбираться в сортах кофе.

Еще герои этого ситкома верили в то, что все – хорошие люди. Мир «Друзей» – это маленький бестолковый рай, где любые проблемы можно решить, если вовремя друг с другом поговорить. С одной стороны, «Друзья» отрабатывали все возможности глупо пошутить: они шутили



«Друзья»

о трансфобии, мизогинии, ЛГБТ, созависимости, умственной отсталости, о всякого рода стереотипах в отношениях. С другой – эти шутки никогда не были злыми, они при первой же удобной возможности превращались в драму, становились поводом для серьезной истории, порой гораздо серьезнее, чем того требовал жанр. Например, шутка про первую жену Росса, ушедшую от него к другой женщине, стала сюжетом одной из самых убийственных серий ситкома: впервые на телеэкране была показана лесбийская свадьба, и это было бесконечно трогательно.

Лучшие диалоги в «Друзьях» были основаны не на комичных ситуациях, а на сдвиге смысла, поэтому они до сих пор вызывают смех. О чем бы ни шла речь, герои воспроизводили все штампы семейных разборок – так, Чендлер и Джоуи, обсуждая, кто должен платить за сломанный холодильник, вели себя как разведенные родители, обсуждающие, кто должен дать денег на ребенка. А Моника, рассказывая Рейчел, что ходила на шопинг с новой девушкой Росса, оправдывалась: «Мы сделали это только один раз! И я все время думала только о тебе!»

Юмор «Друзей», сегодня абсолютно невозможный, дает зрителю ощущение допотопного мира, в котором никто не обижается надолго, все живут большой и дружной семьей, а единственная опасность – это неумение договариваться с друзьями, миром и самим собой. «Друзья» – это хроника спокойных времен, годы передышки, когда можно было уже не бояться «холодной войны», заниматься собой, открывать кофейни, развивать городскую среду, – а потом, в 2001-м, пришел новый страх, и шоу постепенно свернулось. Юмор начал мутировать, и последние сезоны делали ставку не на смешное, а на трогательное.

За десять лет, с первого до последнего сезона, герои сериала повзрослели, кто-то обзавелся семьей, кто-то детьми; за эти годы они толстели, худели, снимались в модном в то время «костюме толстяка»,

видели, как Дональд Трамп входит в лифт, встречали новый век, обсуждали ресторанный бизнес, летали в Лас-Вегас и Лондон, играли круче кинозвезд (в сериале снимались Брюс Уиллис, Шон Пенн, Брэд Питт, Жан-Клод Ван Дамм, Робин Уильямс, Изабелла Росселини – о, появление Изабеллы Росселини невозможно забыть!). Друзья бросали и снова начинали курить, есть мясо, бегать, знакомиться в интернете. Потом они повзрослели настолько, что решили разъехаться из Нью-Йорка кто куда.

И оказалось, что сериал «Друзья» был не о людях, а о местах: о квартире, в которой так или иначе успели пожить все шестеро героев, о кофейне, где они встречались и ничего не делали, и о городе, который изменился настолько, что они стали ему не нужны. Это и было взрослением: квартира стала тесной, кофейни возникли на каждом углу, город нашел себе новых молодых людей. Последняя шутка последней серии уже не звучала как шутка: «Пойдемте кофе попьем?» – «Конечно. Куда?»

Теперь, когда молодость закончилась, пить кофе можно где угодно.

We were on a break

Лучшим послесловием к «Друзьям», как и ко всему их времени – буйному, нетолерантному, докризисному, – стал клип Jay-Z *Moonlight*, вышедший в 2017 году. В нем покадрово воспроизводится один из лучших эпизодов «Друзей» – «Эпизод, где никто не готов»: Росс должен идти на торжественное мероприятие и ждет своих друзей, а они не торопятся одеваться. У Моники личная драма, Рейчел не может выбрать наряд, а Чендлер и Джоуи ругаются. Jay-Z и режиссер Алан Янг пересняли часть этого эпизода с афроамериканскими актерами, сделав «черную версию» «Друзей». Кто-то воспринял этот клип как метакритику старого «белоснежного» ситкома и вообще взаимоотношения черной культуры и мейнстрима, кто-то – как высказывание о том, что навязанная справедливость, насильственное расовое разнообразие – это чушь. В середине клипа актеры получают минутную передышку, и герой, которого играет стендап-комик Джеррод Кармайкл, за сценой обсуждает идею клипа с комиком Ганнибалом Барессом. Тот не задумываясь называет всю историю фигней. «Это просто эпизод “Сайнфелда”, снятый с черными актерами». – «Это “Друзья”». – «Кому это надо?» – «Ну… это подрывная идея, которая может поставить культуру с ног на голову…» – «Подорвали хорошую комедию, дальше что?»

Съемки продолжаются, Росс, видя, что его друзья заняты совсем не тем, чем надо, испытывает странное головокружение, ему явно не хватает воздуха, фиолетовая квартира начинает куда-то уплывать. Рейчел выводит его из квартиры в фанерный мир за сценой, оттуда он сквозь слепящие прожекторы выходит на свежий воздух, садится на скамейку и смотрит на гигантскую луну. За кадром объявляют победителей «Оскара» – тот знаменитый момент на церемонии 2017 года,

когда победителем по ошибке назвали приторный белый мюзикл «Ла-Ла Ленд», хотя на самом деле победила черная драма «Лунный свет».

Можно считать этот клип обидой на белых угнетателей – безусловно, в видео, как и в тексте этой композиции («Мы застряли тут в Ла-Ла Ленде, даже победив, мы проиграем»), заложен такой смысл. Но клип не был бы таким сильным, если бы все сводилось лишь к вопросу о расовых привилегиях и стереотипах. Клип Moonlight рассказывает обо всем шоу-бизнесе, обо всей системе развлечения, обо всех сериалах, черных или белых: это фанерный мир, нескончаемый ла-ла-ленд, неуютный ангар, залитый светом прожекторов. Можно переснять любой старый сериал с новым расовым и гендерным составом, но это не изменит фанерного задника, не отменит прошедшего времени – времени, которое из сегодняшней тьмы кажется веселым, глупым и понятным.

Может быть, поэтому у «Друзей» все еще появляются новые поклонники: ситком предлагает им простой мир, в котором все было и будет хорошо «с небольшой помощью моих друзей», как пели в давние, еще более веселые и глупые времена. В английском есть выражение comfort food – умиротворяющая, успокаивающая еда, чаще всего что-то из детства, что ассоциируется с покоем и безопасностью. Макароны с сыром. Куриный бульон, который готовила мама. Сериал «Друзья».

Главная идея сериала – становиться взрослым не страшнее и не больнее, чем быть молодым. В сущности, почти ничего не меняется: герои находят новую работу, взваливают на себя ответственность, выходят замуж, женятся, покупают дом, рожают детей – и остаются такими же веселыми дураками, какими и были.

Почему-то это утешает. ◆

Андрей Гореликов

ВЕРНИ МНЕ МОЙ ДВЕ ТЫСЯЧИ СЕДЬМОЙ

Почти любой телесериал, который шел довольно долго, в глазах преданных поклонников страдает от синдрома «раньше было лучше». Золотые времена шоу всегда где-то в прошлом. Некоторым счастливчикам среди ситкомов – «Друзья», «Клиника», «Офис» – удавалось остановиться вовремя и уйти если не на пике популярности, то хотя бы не растеряв любви поклонников. С «Теорией большого взрыва» случилось нечто прямо противоположное. Двенадцатый сезон самого длинного (по количеству серий) ситкома в истории телевидения закончился в прошлом году, встретив финал под улюлюканье всего интернета. Настроения были такие: раненую лошадь наконец после долгих мучений пристрелили, что никого не обрадовало, но принесло немного облегчения.

Конечно, не меньше зрителей, наверное, все же продолжали любить героев. И вообще, на популярности «Теории...» никак не сказались репутационные потери – предпоследний, одиннадцатый сезон сделал сериал самым просматриваемым в году. Наконец, положа руку на сердце, никакого драматического падения художественного уровня за двенадцать лет тоже не произошло. «Теория...» должна была быть милым и глуповатым шоу (хотя и снятым про умников), таким и осталась. Просто время и мы менялись быстрее, чем его персонажи.

«Теория большого взрыва» была в ряду последних в своем роде. Нишу ситкомов образца 90-х годов, ориентирующихся в конечном счете на «Друзей» или «Сайнфелд», заняли другие проекты. Например, «Сообщество» или «Всегда солнечно в Филадельфии» – более резкие, более взрослые, со сложным юмором для любителей искать отсылки к массовой культуре. Даже сравнительно непритязательные ситкомы для всей

«Теория большого взрыва»
The Big Bang Theory
Создатели Чак Лорри, Билл Прэди
Авторы сценария Чак Лорри, Билл Прэди, Стивен Моларо, Стив Холленд, Мария Феррари, Эрик Каплан, Джим Рейнолдс, Тара Эрнандес, Джереми Хоу, Энтони Дель Брокколо, Дэвид Гётч, Адам Фаберман, Ли Аронсон, Ричард Розенсток, Эндрю Гордон, Саладин Кей Паттерсон, Стивен Энджел, Дженнифер Гликман, Эдди Городецки, Роберт Коэн, Тим Дойл, Николь Лорри, Алекс Айерс, Дэвид Литт, Джессика Амброзетти, Дэвид Зальцберг, Алекс Йонкс, Энди Рот, Тодд Крейг, Гэри Торвинен, Джузеппе Грациано, Тревор Алпер
Режиссеры Марк Сендроуски, Энтони Рич, Питер Чакос, Николь Лорри, Джеймс Берроуз, Гарри Мюррей, Гэй Линвилл, Кристи Вунш, Тед Уосс, Эндрю Ди Уаймен, Джоэл Мюррей
Операторы Стивен Ви Силвер, Джейми Хичкок
Художники Джон Шаффнер, Винсент Джеффердс
В ролях: Джонни Галеки, Джим Парсонс, Кейли Куоко, Саймон Хелберг, Кунал Найяр, Мелисса Рауш, Майем Биалик, Кевин Сасмен, Кэрол Энн Сьюзи, Джон Росс Боуи и другие
Chuck Lorre Productions, Warner Bros. Television
США
2007–2019 (12 сезонов)

семьи вроде «Голдбергов», «Трудностей ассимиляции» или «Задержки в развитии» позволили своим героям меняться и сталкиваться с уже недетскими проблемами. Конечно, персонажи «Теории...» тоже не были прежними. Они заводили семьи и учились с этим жить. Но интонация шоу позволяла предположить, что по-настоящему важных проблем в его мире не бывает – все разрешится очень быстро, причем, скорее всего, за кадром. В кадре неловкие ситуации, разыгрываемые под бесконечный, безнадежно устаревший к концу сериала смех «аудитории» (по легенде, записанный так давно, что эти хохочущие люди уже умерли).

Впрочем, вспомним, с чего все начиналось. В 2007 году Чак Лорри и Билл Прэди пришли на CBS с идеей сериала о двух чудаковатых молодых физиках, которые делят жилье с красивой неудачливой актрисой. Парни работают в Калифорнийском технологическом университете, девушка приехала за голливудской калифорнийской мечтой, но вынуждена подвизаться официанткой. Пилот не понравился студии и фокус-группе, за исключением героев Джима Парсонса (Шелдон) и Джонни Галеки (Леонард). Поэтому первую серию пересняли, и история началась.

Шелдон Купер и Леонард Хофштадтер получили имена в честь актера и телепродюсера Шелдона Леонарда, который много сделал для развлекательной сериальной индустрии в 1970–1980-е годы. В те времена создатели «Теории…» как раз пришли на телевидение, Билл Прэди – в «Улицу Сезам», а Чак Лорри – в рекламу игрушек для детей. Герои и потенциальная аудитория их нового проекта были из тех, кто в некотором смысле всегда остается детьми. Шелдон и Леонард носили подростковую одежду (яркие цвета, смешные надписи, много слоев футболок и толстовок). Также они всё коллекционировали – от видеоигр до фигурок персонажей любимых сериалов. Особенно Шелдон. Хлопья на завтрак, лазерные мечи, воображаемые суперсилы: это был мир кидалтов, невзрослеющих взрослых в духе своего сытого времени.

У Шелдона и Леонарда, которые делили квартиру, появились друзья – Хоуард Воловиц (Саймон Хелберг) и Радж Кутрапалли (Кунал Найяр), соответственно еврейский и индийский «ботаники». Каждый в четверке был с изюминкой. Шелдон, украшение сериала, – невыносимый гений; Хоуард – сексуально фрустрированный невротик, живущий с мамой; Радж – меланхолик, который в прямом смысле не может говорить с женщинами. Лишь Леонард был положительным героем без особых качеств, притом единственным очкариком в компании: нельзя ведь забывать, что сериал об умниках.

Официантку Кэти сменила официантка Пенни, сыгранная Кейли Куоко. Сногсшибательная блондинка с чувством юмора, вовсе не «трагическая» актриса, а вполне себе material girl, крепко стоящая на ногах. Хотя вначале Пенни пытается сделать карьеру в Голливуде и даже снимается в трэш-кино, в финале она вполне успешный маркетолог. Пенни живет в квартире напротив главных героев, и само появление девушки

из голливудских снов в компании гиков вносит сумятицу в их мир. Стеснительный Леонард немедленно влюбляется в соседку. Впрочем, нерв первых сезонов не столько в неизбежном для сюжета сближении красотки и умника, сколько в отношениях Пенни с Шелдоном. Они из разных миров и в упор не понимают друг друга, но вместо взаимного презрения проникаются странной симпатией. Этот дуэт стал украшением сериала.

Шелдон Купер вошел в число наиболее запоминающихся персонажей сериальной культуры нулевых. Парсонс в конце концов получил «Золотой глобус» за эту роль, и совершенно справедливо. То, как он исполняет роль эксцентричного физика, восходит к игре комиков раннего Голливуда: это острохарактерный образ в манере братьев Маркс, Чаплина и прежде всего Китона – не случайно Шелдон, подобно Китону, почти не умеет улыбаться. У него трудности с выражением и распознаванием эмоций, зато сам он, будучи не от мира сего, вызывает немедленный эмоциональный отклик у любого зрителя. Кстати, пресловутая неспособность Шелдона распознавать сарказм появилась только со временем – в первых сериях он еще как саркастичен. Образ с каждым сезоном делался более карикатурным, пока в один момент не начал обратного движения в сторону «приемлемости». Но классический Шелдон смущал и привлекал людей тем, что говорил правду. Никакого юмора, никаких уступок и никаких социальных условностей – такое поведение в реальности обрекло бы любого на остракизм. В сериале же он стал героем.

Из-за особенностей поведения зритель порой подозревал у Шелдона аутизм или синдром Аспергера, что создатели всегда отрицали. Он одержим порядком и ритуалами, он, будучи гением-эрудитом, совершенно инфантилен. Что важно – как огня бежит интимной близости (постоянный повод для шуток). Но, конечно, никакой Шелдон не «человек дождя». Если он чего-то не понимает в условностях и порядках, то скорее потому, что не хочет понимать. Шелдон – крайне ослабленная и легкая версия героя-социопата, ставшего популярным как раз в нулевые годы. Маргинал, аутсайдер, невыносимый эгоист, которому многое сходит с рук за очевидный талант. Доктор Хаус, Шерлок, даже Ганнибал Лектер, конечно, более серьезные и по-своему более «плохие» персонажи. Но появление фигуры, подобной Шелдону, в легком ситкоме меняло правила игры. Он симпатичен лишь потому, что не такой, как все, и ставит себя выше других. Любой мог ассоциировать себя с Леонардом и другими «нормальными», но культ (а затем свой спин-офф) возник только у Шелдона.

Конечно, у культа была и обратная сторона. Я знаю по крайней мере одного молодого физика-теоретика, который десять лет назад был глубоко возмущен существованием «Теории большого взрыва» и особенно фигурой Шелдона. Он был отнюдь не одинок. На пике популярности ситкома это касалось прежде всего американского сегмента интернета – в России первые зрители почти до конца

«Теория большого взрыва»

оставались лояльны сериалу. Однако если спросить молодых людей об этом сегодня, большинство из них заметят: «Теория…», что называется, didn't age well. В Америке образы Шелдона и компании прозвали блэкфейсом для нердов: то есть шоу издевается над культурой «ботанов» так же, как артисты кабаре сто лет назад пародировали «черные танцы».

Оригинальный виток сетевых пародий сериал получил на платформе 4chan, анонимном имиджборде, собравшем как «истинных» нердов, так и троллей всех мастей, часто с праворадикальным уклоном. Раздраженные «Теорией…» члены сообщества под знаменем борьбы с профанацией своей культуры штамповали абсурдистские мемы, обыгрывающие непрошибаемую наивность сериала. Милое словечко Шелдона «Базинга!» («Бугагашенька» в талантливом переводе студии «Кураж-Бамбей») в комиксах по мотивам шоу превратилось в «Зимбабве!».

Впрочем, действительно ли «Теория…» была обидной для гиков? Сериал изначально снимался с глубоким уважением к их занятиям и образу жизни. У шоу было множество научных консультантов. Майем Биалик, исполнительница роли Эми Фары Фаулер, девушки, женившей на себе Шелдона, была не только актрисой, но и нейробиологом – как и ее героиня. Суть научных экспериментов и увлечений героев, конечно, ускользает от большинства зрителей, зато всем оказалась понятна гиковская культура. Персонажи увлекаются комиксами, франшизами «Звездные войны» и «Властелин колец», сериалом «Звездный путь», супергеройским кино. Да, образы сериала основаны на стереотипах, что для ситкома почти неизбежно. Зато «Теория…», как и хотели ее создатели, заставила зрителя полюбить интересных людей, влюбленных в науку, искренне желающих улучшить мир. Если кинематограф оценил заучек и головастиков примерно в 1980-е годы

«Теория большого взрыва»

(в массовом порядке), то «Теория большого взрыва» подружила подобных людей с целым миром благодаря маленькому экрану.

Другое дело, что в итоге персонажи «Теории...» не остались такими. Чем дальше, тем меньше было серий о научном мире. Его подменили многочисленные камео поп-фигур от науки, вплоть до Стивена Хокинга. Или поп-фигур, популярных у нердов, – как актеры того же «Звездного пути» (вражда-дружба Шелдона с Уилом Уитоном – отдельный некогда смешной подсюжет). С возрастом герои формально оставались чудаками от науки: стареющие исполнители носили подростковую одежду, играли в настольные игры, собирали боевых роботов. Но в центре сюжета оказались их семейные предприятия. Леонард и Пенни поженились, Хоуард и его подруга Бернадетт (Мелисса Рауш) родили двойняшек. Сериал о чудиках оказался просто сериалом, и не самым смешным в своем роде.

Характерна интрига финала: Шелдон вместе с супругой Эми получают Нобелевскую премию (да!) за одно на двоих научное открытие. Но параллельно выясняется, что Пенни беременна. Друзьям кажется, что Шелдон как-то недостаточно демонстрирует радость по этому поводу, поэтому они решают бойкотировать его нобелевскую речь. Затем все же приходят нехотя на церемонию, и лауреат долго распинается со сцены, как он был виноват перед друзьями, терпевшими его двенадцать лет. Мораль в том, что выдающиеся научные открытия приходят и уходят, а дети, семья, мещанский уют – вечны. Видимо, таким образом авторы шоу, заставив своего странного героя покаяться перед «нормальными», делали реверанс широкой аудитории. Но как раз широкая аудитория отнеслась к профанации в высшей степени презрительно.

Напоследок надо кое-что сказать о физиках и лириках. Традиционный конфликт на примере «Теории...» заиграл новыми

«Теория большого взрыва»

красками. Сериал про физиков стал сверхпопулярным – мог ли быть таким и тогда сериал про поэтов? Или историков? Чего доброго, политологов? Скорее всего, получилось бы развлечение для узкого круга ценителей либо драма. Может быть, выстрелило бы шоу про музыкантов – по слухам, у Лорри и Прэди была такая идея. Но они предпочли физиков, чья роль для человечества понятна, даже если научные методы непостижимы. Такие люди, как персонажи «Теории…», – полезные «ботаники». Например, могут починить компьютер соседки.

Единственный из четверки, кто не только технарь, но и гуманитарий, – Шелдон. Он знает литературу, философию, историю, потому что, как гений эпохи Возрождения, должен знать всё. И вот в чем штука: рассуждения о физике не вызывают смеха хотя бы потому, что непонятны большинству аудитории. А когда Шелдон говорит о гуманитарных предметах, над этим полагается смеяться, потому что… никто не хочет его понимать. Вот Шелдон упоминает обычаи американских амишей, Пенни традиционно закатывает глаза – взрыв хохота. Шелдон начинает рассказ о связи Рождества с древнеримскими Сатурналиями – Радж и Хоуард прыскают в ладони, Пенни столбенеет, закадровая аудитория просто умирает со смеху. Никакая «физика» не вызывает такой пренебрежительной насмешки. Над Шелдоном смеются, потому что он рассуждает на абстрактные темы, то есть «умничает». Римские Сатурналии на хлеб не намажешь, зачем они нужны? Гуманитариев нужно ставить на место. Даже самые умные гики-физики не должны в свободное время увлекаться чем-либо серьезнее «Звездного пути».

Фанаты сериала знают о так называемых карточках тщеславия Чака Лорри. Это карточки с короткими заметками или шутками, появляющиеся после каждой серии «Теории…» или других его шоу. Те, кто следил за выпусками пристально, в курсе, что однажды Лорри на такой карточке предложил всем хором спеть «Подмосковные вечера»

с русским текстом. А из карточки № 563 мы узнаем, что Лорри в самом деле знает русский язык, потому что учил его шесть лет… на случай войны. В небольшом тексте продюсер сериала жалуется, что вырос, каждый день ожидая: русские придут! И вот эти времена вернулись. Далее Лорри задается вопросом: как можем мы (американцы) бояться «гребаных» русских, которые жрут борщ, не могут сделать нормальный холодильник или мобильник и даже рок-музыку играют хуже французов? Что хотят русские сделать с покоренным миром – заставить всех играть на балалайках?

Не будем злиться на продавца игрушек, который, очевидно, не встретил в свое время русскую официантку-актрису; она приучила бы его и к борщу, и к нашим песням. Америка благодаря своим физикам выиграла когда-то «холодную войну» и создала выдающуюся материальную культуру, прямо и косвенно воспетую в «Теории большого взрыва». С холодильниками, мобильными телефонами, машинами. Правда, в сериале Хоуард летит в космос еще на русской ракете. Зато в одной серии появляется Илон Маск, который через год после окончания сериала подарил США свой космический корабль. Однако, как показали события, гуманитарной культуры Америки оказалось недостаточно в новую эру. О чем, вероятно, знает Илон Маск, но не знают герои шоу, где «Звездные войны» – вершина мирового киноискусства, а шутки над девушками, не читающими комиксы, – вершина юмора.

Поэтому «Теория большого взрыва» осталась в прошлом. Сегодняшняя Америка озабочена именно гуманитарными проблемами. Пересматриваются старые фильмы, перетряхиваются архивы, переставляются памятники. Может быть, это иногда страшно, но нужно признать: новый мир – мир лириков. А вскоре, возможно, эпических поэтов. Ностальгия же по сериалу, который начался в далеком 2007-м – ностальгия по понятному «физическому» миру, где не обязательно взрослеть, где всё навсегда, у каждого достаточно любимых игрушек и всегда есть местечко на диване перед невидимым телеэкраном. ◆

Зинаида Пронченко

СВЯЗАННЫЕ ОДНИМ СЕКСОМ

Вначале был секс. И секса было много. Беспорядочного и машинального, по любви и живота ради, вдвоем, втроем, с вибратором, вагинального, орального и анального, спьяну и от тоски, с женатыми на других женщинах или на собственном эго, с хасидами и с кюре, а также обязательно с барменами, незащищенного и с презервативами Chic, Life Style, Durex, лежа и стоя, межрасового и однополого, с бурным или сымитированным оргазмом, нежного и БДСМ, с продолжением или без, выдуманного или нет. И это было хорошо. Тем и славен Большой город; Большое яблоко можно грызть с разных боков – всегда есть выбор. Между будничным перепихоном с fuck buddy, one night stand с идеальным незнакомцем, mercy fuck с попавшимся на глаза экс или бракосочетанием за 100 000 долларов, на котором твои подруги подцепят толстосумов с Уолл-стрит и тоже наконец упокоятся в квартире на Парк-авеню.

Потом Большой город внезапно сузился до свалки личной истории, до клетушки твоего мозга, до Мистера Бига, от которого не скроешься, не сбежишь даже по пожарной лестнице, даже в объятия другого мужчины, пусть он хоть сто раз Эйден, уютный и надежный, как кожаное кресло с дубовыми подлокотниками. Все равно после разрыва с ним тебе потребуется не пауза, а вечность, и даже не одна, а целых полторы, исчисляющаяся «Космополитенами», Marlboro Lights и еще лодочками Manolo Blahnik. Большая любовь – большая боль, разбитое сердце уже до свадьбы точно не заживет.

«Кто бы мог подумать, что такой маленький остров, – говорит Миранда, разглядывая зябкие огни Манхэттена с палубы парома, что везет подруг на Статен-Айленд, – сможет вместить всех наших бывших бойфрендов».

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Секс в большом городе»
Sex and the City
По книге Кэндис Бушнелл
Создатель Даррен Стар
Авторы сценария Кендес Бушнелл, Даррен Стар, Майкл Патрик Кинг, Джули Роттенберг, Элиза Зурицки, Лиз Туччилло, Эми Харрис, Дженни Бикс, Синди Чупак, Николь Аврил, Аллан Хейнберг, Терри Мински, Майкл Грин, Дженджи Коэн, Сью Колински, Олли Леви, Меррилл Марко, Бекки Хартман-Эдвардс, Джессика Бендинджер, Алекса Юнге, Джуди Толл, Ори Уоллингтон
Режиссеры Майкл Патрик Кинг, Аллен Култер, Майкл Энглер, Майкл Спиллер, Алан Тейлор, Джон Дэвид Коулз, Чарлз Макдугалл, Дэвид Фрэнкел, Николь Холофсенер, Эллисон Андерс, Тимоти Ван Паттен, Сьюзен Сейдельман, Дэниел Олгрант, Пэм Томас, Даррен Стар, Майкл Филдс, Мэттью Харрисон, Элисон Маклин, Виктория Хокберг, Марта Кулидж, Джулиан Фарино, Дэннис Эрдман, Венди Станцлер
Операторы Джон Томас, Майкл Спиллер, Флориан Боллхаус, Майкл Ф. Барроу, Майкл Марзовилла, Алик Сахаров, Терри Стейси, Мариз Альберти, Стюарт Драйбёрг
Художники Джереми Конуэй, Эд Чек, Брюс Алан Миллер, Марк Фридберг
Композиторы Боб Кристиансон, Даглас Джей Куомо, Дидье Рашу, Кеннет Бургомастер, Даниэле Луппи, Кит Крейн III
В ролях: Сара Джессика Паркер, Ким Кэтролл, Кристин Дэвис, Синтия Никсон, Дэвид Эйгенберг, Крис Нот, Уилли Гарсон, Кайл Маклахлен, Джон Корбетт, Ивен Хэндлер и другие
Darren Star Productions, Home Box Office (HBO), Sex and the City Productions
США
1998–2004 (6 сезонов)

В Большом городе, разумеется, полным-полно разных больших мерзавцев или просто ничтожеств, недостойных не то что секса, а даже кивка головы.

Кто бы мог подумать, что один-единственный сериал станет на долгие годы энциклопедией жизни тридцатилетних и холостых, часословом одиночества, новым манифестом порнофеминизма, горькой отповедью эмансипации, давшей права женщинам, но мужчин освободившей от обязанностей. А еще универсальным путеводителем по бермудскому треугольнику экзистенции, по моменту во времени и точке в пространстве, когда замуж поздно, а сдохнуть рано.

Понятно, что неразлучная четверка едина в своих темпераментах и ролевых моделях, что нет никакой Саманты или Шарлотты, есть лишь Кэндис Бушнелл, пытавшаяся встроиться в эту жизнь и так и эдак, но каждый раз, в каждых новых бесперспективных отношениях оказывалось, что она слишком мамочка или чересчур шлюха, а может, не стоило так флегматично пожимать плечами или, напротив, следуя импульсу, выкидывать фортели, что почище холеры на оба дома – своего и Мистера Бига, ведь в Большом городе на рубеже веков даже супруги проживают, как Вуди и Миа, – по разные стороны Центрального парка.

Между стервозной бизнесвумен с прикроватной тумбочкой, полной плеток и зажимов для сосков, «фригидной» интеллектуалкой, что без пяти минут партнер в престижной юридической фирме, образцово-показательной WASP с обложки House and Garden, для которой жемчужное ожерелье не имеет скабрезных коннотаций, и эксцентричной бобо, растратившей все гонорары на Dolce – Vita и Gabbana, конечно, нет никакой разницы. Против общества – высшего, демократического или даже мертвых поэтов – нет приема. Мужчина до старости щенок и будет безнаказанно лизать свои яйца или чужие киски, пока дышит. Потому что может. И Юпитеру, и быку дозволено, но не тридцать плюс женщине. В этом возрасте быть single совсем не fabulous, особи враждебного пола делятся на тех, кто трахает, и тех, кто держит за руку. С годами первая категория перестает выбирать тебя, а вторую к четвертому сезону разобрали. Большой город снова скукоживается, океан жизни уменьшается до мелкого бассейна вроде лягушатника, в нем плавает преступно мало крупной рыбы. Не потому ли главред Vogue, пятидесятипятилетняя Энид Фрик, первая реинкарнация Анны Винтур на экране, в разгар светской вечеринки с нескрываемой яростью спросит у Кэрри, явившейся в компании Михаила Барышникова: «Почему ты встречаешься с ним, зачем ты барахтаешься в моей луже?» И Кэрри не найдет, что ответить, ведь и она однажды сядет в эту лужу дожития, и любая борьба за гендерное равенство тут бессильна. Таков закон человеческих джунглей, не Большой город закатает тебя в асфальт, а более молодая «сестра» твоя жизнь, родом из «Девочек» или «Дряни».

Сколько бы ни хорохорились героини, подзуживаемые гомосексуальным кодексом – «не обмениваемся жидкостями и номерами телефонов», – двадцатилетние наступают им на пятки. Пусть у младшеньких

нет хипповых квартир в пределах Сохо, коктейльных платьев Oscar de la Renta и связей в Сенате, вместо денег водится лобковая вошь, а каждое унижение они воспринимают как конец света, именно с Наташей двадцати с чем-то лет свяжет свою жизнь Биг. И не в целлюлите здесь дело. Юность неопытна, юность невинна, если и расширяет пространство борьбы, то только вовне, мучаясь от лиминальных патологий, а не от мужских тавтологий. Брак с Наташей будет приятным на ощупь, ее мягкий характер цвета беж, цвета хорошего вкуса, мизогинию Бига поколебать не сможет, пенетрирует не глубоко и не надолго, роль женщины в жизни мужчины сводится всегда к второму плану, ее предложение – всегда подчиненно-придаточное.

«Секс в большом городе»

«Твоя девушка очаровательна, Хабл», – скажет Кэрри, цитируя «Какими мы были» – за спиной у Бига, как и у Роберта Редфорда, отель «Плаза», а ее волосы разлетаются в стороны непокорными завитками, так же как и у Барбры Стрейзанд. Да, некоторых лошадей не приручить и не выдрессировать, они так и несутся, кося диким глазом через Chelsea и Village, словно в одноименной композиции «Роллингов».

В своем детище Даррен Стар провел перепись всех любовных неудач и сексуальных фиаско – от анонимного кавалера, что продинамил, потому что помер, до знаменитого пенсионера, чьи дряблые ягодицы даже миллионы не вернут к жизни; от невероятно больших членов до неприлично крошечных пенисов; от активных метросексуалов до латентных гомосексуалов; от сексоголиков до импотентов, – разложил их на мемы, поговорки, анекдоты и городские легенды, те самые, над которыми смеются подруги, обедая в новом модном ресторане Meat Packing Disrict. Они не верят, что дождливым поздним вечером тот или иной сердцеед будет поджидать их с повинной у двери. Ведь хэппи

энд случается только у знакомой знакомой. Разве можно представить, что гостиничный магнат Ричард, плейбой и циник, dirty bastard с неизменным dirty martini в руке, оставит в покое блондинок с бюстом размера E и попросит за все измены прощения у Саманты с ходу, покаяние вместо приветствия, искупление вместо аперитива? Или что Трей Макдугалл, маменькин сынок и баловень судьбы, капризный эгоист и лицемерный сноб, оставит Шарлотте двухсотметровую квартиру, в которой она будет поживать с Гарри, тоже павшим ниц, точнее, на одно колено посреди вечеринки в синагоге для отчаявшихся найти родственную душу? Или что Стив, лузер и кидалт, доходяга и дурачок, сможет обеспечить притязательной Миранде жизнь хоть и в Бруклине, но близкую к идеальной? Ну и наконец, что Биг, обретший в финале имя – Джон Джеймс Престон, а значит, и плоть, – материализовавшийся из тумана, что глаза застил, прозреет и бросится за Кэрри аж на другой край света, в Париж, в лобби Plaza Athénée, утирать слезы и целовать руки…

Да, иногда они возвращаются, стучатся в твое сердце, с изрядным опозданием и в другом, нежели ты мечтала, обличье, увы, не парадном. Многое в тебе к этому моменту уже умрет. Не получится завести ребенка, только усыновить. Не получится оставить его с бабушкой, только с няней. Не получится надеть белое платье на свадьбу или влезть в skinny jeans для афтепати. Не получится опереться на крепкое плечо равного тебе, твоего сверстника, только подставить свое неоперившемуся еще юнцу. Не получится жить под одной крышей, ибо привычка – вторая натура. Не получится верить на слово, ведь слишком часто обманывали. Но всем этим помехам, шуму прожитого времени тоже не получится отнять у тебя главного – себя.

Как бы неправдоподобно ни выглядела концовка – тревеллинг по Пятой авеню, в блестящих витринах которой отражаются счастливые улыбки неразлучной четверки, – жизнеподобия она эпилог не лишает. Кэрри и Ко ухватили лишь кусочек счастья – несмотря на Нью-Йорк, что уже не тот, и на секс, что исчез с его улиц, героини умудрились остаться собой, часто изменяли другим, а себе ни разу. Что ж, это выполнимая задача и реализуемая цель. Нет никакого «мы», учил нас этот сериал на протяжении шести лет, есть четыре, а на самом деле бесконечное множество «Я». Связанные одним сексом, в смысле полом. С большой буквы, как и полагается в Большом городе.

Анна Филиппова

БУКОВСКИ НА ПЛЯЖЕ

Калифорния – «золотой» американский штат. Со временем эпитет «золотой» стал обозначать еще и богемные замашки местных бонвиванов. Калифорнийцам приписывают неспешность, гедонизм и мещанскую беззаботность – по контрасту с Восточным побережьем, где обитают якобы сплошь интеллектуалы и трудоголики. На самом деле работают в Калифорнии, конечно, не меньше, чем на востоке или на мидвесте, а вот образ жизни и правда ведут специфический: California dreaming – это мечты о мечте, которая сама себя воспроизводит. Причем на самом деле это мечта не о красивой жизни, а о красивой смерти, потому что в американской мифологии Калифорния – это Аид, в котором (скорее всего) погибнет ваша душа.

«Блудливая Калифорния» – восхитительный концентрат безумия и гламура 2000-х со всеми вытекающими. В перегретой экономике всего добившегося западного капиталистического общества только и остается, что беситься с жиру и исследовать границы собственных перверсий. Californication – это гламуризация и беспощадная бьютификация всего. Даже привычные категории, например богемность, тут переопределяются «с апгрейдом». Так, богемность Нью-Йорка – это полунищее существование в тесной съемной комнате с тараканами, на чистом адреналине и из большой любви к искусству, как у Патти Смит и Роберта Мэпплторпа. Богемность Лос-Анджелеса – это жизнь на роялти, дом на Беверли Хиллз и чуть потасканный Porsche 1990 года, как у писателя Хэнка Муди (Дэвид Духовны).

Это рафинированный мир сверхлюдей, который воспела Лана Дель Рей:

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Блудливая Калифорния»
Californication
Создатель Том Капинос
Авторы сценария Том Капинос, Джина Фатторе, Гэбриел Рот, Майк Би Мец, Дейзи Гарднер, Эрик Вейнберг, Мэтт Паттерсон, Сьюзен Макмартин, Илди Модрович, Джей Дайер, Ванесса Рейсен
Режиссеры Дэвид Фон Энкен, Адам Бернштейн, Джон Дал, Барт Фрейндлих, Майкл Леманн, Дэвид Духовны, Сет Манн, Скотт Уинант, Майкл Уивер, Стивен Хопкинс, Кен Уиттингем, Скотт Зед Бёрнс, Такер Гейтс, Майкл Лембек, Дэниел Духовны, Джейк Кэздан, Бет Маккарти-Миллер, Хелен Хант, Милисент Шелтон, Эрик Столц
Операторы Майкл Уивер, Тим Беллен, Энди Грэм, Питер Леви
Художники Рэй Ямагата, Эрик Уейлер, Майкл Зед Ханан, Майкл Уайли, Гаррет Стоувер, Габраель Уилсон
Композиторы Три Адамс, Тайлер Бейтс
В ролях: Дэвид Духовны, Наташа Макэлхоун, Ивен Хэндлер, Памела Адлон, Мадлен Мартин, Стивен Тоболовски, Мадлен Зима, Каллум Кит Ренни, Джейсон Бех, Рейчел Майнер, Майкл Империоли, Тим Минчин и другие
Aggressive Mediocrity, And Then…, Showtime, Twilight Time Films
США
2007–2014 (7 сезонов)

«Блудливая Калифорния»

All the ladies of the canyon
Wearing black to the house parties
Crosby, Stills and Nash is playing
Wine is flowing with Bacardi
(Bartender, альбом Norman Fucking Rockwell)

Калифорнийцы с экзальтацией отдаются пороку. Если прислушаться к репликам персонажей сериала, то можно заметить, как часто они сравнивают себя с животными. Герои бессознательно приближаются к примордиальному идеалу человека-дикаря, которому можно все. В каком-то смысле Хэнк – это Джокер нулевых, только вместо восстания пролетариев он устраивает вечеринку со шлюхами и наркотиками, как в эпизоде «Эбби» шестого сезона, когда он с подельниками заваливается в рехаб, где проходит лечение рок-музыкант Аттикус Фетч (Тим Минчин).

Русское игривое название «Блудливая Калифорния», обыгрывающее перевод словослияния Californication – Cali (Калифорния) + fornication (блуд), – как будто ставит сериал в один ряд с фильмами про старшеклассников-онанистов. Английское Californication передает гораздо больше смыслов: fornication – греховное, незаконное соитие. Californication – это роман с Лос-Анджелесом, поцелуй города-дементора. У переехавшего сюда из Нью-Йорка Хэнка Муди с каждым годом все меньше надежды на спасение: мегаполис, больше похожий на огромную деревню для богатых, подавляет его волю, насылает writer's block, и тот увязает в саморазрушении, мучимый неизвестной и неутолимой жаждой. Хэнк – синкретический персонаж: считается, что одним из его прототипов стал Чарльз Буковски – алкоголик, клошар и одновременно большой интеллектуал. Действительно, многие сюжетные линии если не повторяют, то рифмуются с событиями романов

«Блудливая Калифорния»

«Женщины», «Хлеб с ветчиной», сборника рассказов «Записки старого козла». Сам Хэнк, правда, мало чем напоминает Чарльза Буковски, разве что наличием писательского таланта и неконтролируемой сексуальной зависимости (Духовны, сам в прошлом sex addict, – идеальное попадание в роль). Дочь Хэнка Бекка (Мадлен Мартин) саркастически говорит о нем как о «Буковски курильщике» (poor man's Bukowski): мол, тот взял от него худшее – промискуитет как стиль жизни и мортидо как доминантный инстинкт. В отличие от Хэнка, «выстрелившего» парой хитовых книг (из контекста можно предположить, что это был гонзо-нарратив в духе Хантера Томпсона с упором на описание секс-эскапад), Буковски написал с десяток крепких новелл и столько же сборников стихов. Он был отталкивающе некрасив, а Хэнк Муди, наоборот, образцовый Hollywood hunk, на которого вешается буквально первая встречная, от проститутки до адвоката. Чтобы полностью убедить зрителя в том, что Муди почти реальная фигура и его при желании можно встретить где-то на каналах Венеции (той, которая в пригороде Лос-Анджелеса, разумеется), HBO спродюсировал издание книги «Бог ненавидит нас всех», написанной гострайтерами и изданной под авторством Хэнка Муди. Книга, надо сказать, действительно неплоха, по крайней мере, как стилизация под Муди/Буковски.

Притягательность Фрэнка не только в том, что он наш проводник в калифорнийский Аид, царство аккуратных силиконовых бюстов и гротескных вечеринок. Хэнк – «очаровательный засранец», никак не взрослеющий сорокалетний мальчик: его бывшая жена Карен (Наташа Макэлхоун) так и называет его – manchild. Уловка состоит в том, что manchild – роль социально неприемлемая, но для жизни очень удобная. Хэнк живет в мире бесконечного аттракциона и дорогих эстетских увлечений. Он, безусловно, талантлив (и никакое количество наркотиков и алкоголя это не меняет), обладает хорошим вкусом. Хэнк

воплощает культуру консьюмеристской маскулинности, закрепленную в нулевые: он ездит на Porsche, владеет гитарой Gibson Les Paul (стоит от $1500), любит слушать винил. Первые заработанные деньги потратил на покупку альбома Led Zeppelin II. Его любимый музыкант – Уоррен Зивон, такой же остряк и любитель эпатажа, как и он. У него разработана система ритуалов: заканчивая книгу, Хэнк наливает себе виски со льдом. Печатает он, разумеется, на машинке, а не в обычном текстовом редакторе. Хэнк был заядлым хипстером еще до того, как хипстеры появились. Может быть, именно поэтому так хочется ассоциировать себя с ним, ведь он живет не в реальности, а в воплощенном рок-мемуаре: спит с «группиз», пишет рок-оперы, общается с легендарными музыкантами, причем на короткой ноге. Он обладает шармом, благодаря которому располагает к себе и женщин, и мужчин. Он «свой парень», надежный и отбитый бро, с которым можно и денег заработать, и уйти в загул. Агент Муди Чарли Ранкл (Ивен Хэндлер), с которым у них развивается многолетний броманс, – тоже воплощение идеального «калифорнийского друга» (чтобы до конца понять этот концепт, стоит почитать мемуары фронтмена группы Red Hot Chili Peppers Энтони Кидиса Scar Tissue).

Действительно ли Хэнк в глубине души презирает все эти вакханалии и хочет вернуться к суженой Карен, the one that got away, или он просто тусовщик, которому все это на самом деле нравится, – вот в чем состоит главный вопрос. Несмотря на свой образ жизни и неспособность к обязательствам, он продолжает оставаться хорошим отцом, сильно вовлеченным в жизнь дочери Бекки (которая, конечно, по фрейдистскому канону со временем начинает влюбляться в таких же отморозков, как ее отец). К концу седьмого, финального, сезона Хэнк все-таки решает взять себя в руки (или думает, что решает): в сотый раз клянется Карен, что блуд исключается, остаются только Калифорния и они. Что ж:

California dreaming
On such a winter's day. ◆

Анастасия Сенченко

БЕЗОШИБОЧНЫЕ ВРАЧИ

На мой счет: раз, два, три…

В 1994 году большие люди из кино, авторы «Парка Юрского периода» Стивен Спилберг и Майкл Крайтон представили американскому телезрителю телеблокбастер. «Асистолия», «фибрилляция», «трубку на семь с половиной» – все это пришло в нашу жизнь не из «Доктора Хауса» и не из «Анатомии страсти». Показ пилотной серии «Скорой помощи» занимал два часа, и всем сразу стало очевидно, что это шоу – динозавр среди млекопитающих.

В серии практически не было экспозиции: длинный сонный проход с доктором Грином (Энтони Эдвардс) по отделению, ленивое спасение доктора Росса (Джордж Клуни) от скорого похмелья, «Доброе утро, доктор Льюис», «Доброе утро, доктор Бентон». Как в американских горках, это был медленный подъем перед молниеносным разгоном: обрушение здания, больше десятка пострадавших. И вот уже камера едва успевает провожать несущиеся из помещения в помещение каталки, мечется от одного незнакомого врача к другому, пока они кричат друг другу на неизвестном зрителю жаргоне. Все происходило слишком стремительно, на крупных планах с живой камерой словно прямой репортаж с места аварии – и зрители, и критики были застигнуты врасплох.

«Этот сериал такой же правдивый, как стук сердца, и такой же пронзительный, как сирена “скорой помощи”», – писали в The Hollywood Reporter после премьеры. Вскоре отзывы критики стали куда сдержаннее: сюжет ругали за предсказуемость, а подачу работы «скорой» за излишнюю детализацию. Но рейтинги продолжали неуклонно расти. Ко второму сезону самый популярный

«Скорая помощь»
ER
Создатель Майкл Крайтон
Авторы сценария Майкл Крайтон, Дэвид Забель, Джо Сакс, Карен Мейсер, Джон Уэллс, Ар Скотт Геммилл, Джек Орман, Лидия Вудворд, Линда Гейс, Лиза Зверлинг, Шеннон Госс, Ди Джонсон, Нил Баэр, Соня Стил, Пол Мэннинг, Кэрол Флинт, Марк Морокко, Дженин Шерман, Вирджил Уильямс, Лэнс Джентиле, Саманта Хоуард Корбин, Мередит Стим, Уэйлон Грин, Роберт Нэйтан, Дэвид Миллс, Элизабет Хантер, Чан Ялинь, Джули Эбер, Брюс Миллер, Джейсон Кехилл, Патрик Харбинсон, Трэйси Штерн, Том Гарригас, Джеси Янг, Энн Кенни, Белинда Касас-Уэллс, Барбара Холл, Кристофер Мак, Даг Пэло, Сэнди Крупф, Стэн Сидел, Эндрю Фэш, Морин Литтрелл
Режиссеры Кристофер Чулак, Джонатан Каплан, Ричард Торпе, Стивен Крегг, Лесли Линка Глаттер, Феликс Энрикес Алькала, Лора Иннес, Мими Ледер, Крис Мисиано, Джон Уэллс, Пол Маккрейн, Чарлз Хейд, Эндрю Бернштейн, Род Холкомб, Нельсон Маккормик, Дэвид Наттер, Энтони Эдвардс, Джули Эбер, Тауния Маккирнан, Джеймс Хейман, Томас Шламми, Пэрис Барклай, Бабу Субраманиам «Ти Ар», Джек Орман, Эрнест Ар Дикерсон, Элоди Кин, Донна Дейч, Фред Гербер, Лэнс Джентиле, Том Мур, Жак Илейн Тоберен, Дарнелл Мартин, Стив Де Джарнатт, Кен Куопис, Марита Грабяк, Вонди Кёртис-Холл, Алан Джей Леви, Пегги Райски, Артур Альберт, Глория Муцио, Джон Галлахер, Стив Шилл, Скипп Саддат, Джоанна Кёрнс, Теренс Найтингейл, Энтони Хемингуэй, Дэвид Забель, Вёрн Джиллам, Дэниел Сакхайм, Марк Тинкер, Анита Уи Эддисон, Эрик Ланёвилль, Дин Паризо, Квентин Тарантино, Дэвис Гуггенхайм, Барнет Келлман, Перри Лэнг, Уитни Рэнсик, Сара Пиа Андерсон, Майкл Кэтлман, Дэвид Шамидис, Фред Эйнесман, Питер Маркл, Кевин Хукс, Гай Норман Би, Хесус Сальвадор Тревиньо, Джессика Ю, Роб Харди, Эрик Ла Салль
Операторы Артур Альберт, Ричард Торпе, Эктор Ар Фигероа, Энтони Ар Палмиери, Джейми Макстон-Грэм, Томас Дель Рут, Филип Холахан, Майкл Алан Брирли, Роналд Видор, Джейми Андерсон, Пьер Аим, Джеймс Дженсен
Художники Иво Кристанте, Чарлз Эм Лагола, Майкл Хелми, Роберт Уи Хендерсон
Композиторы Марти Дэвич, Джеймс Ньютон Хоуард, Крис Трэппер, Рик Маротта
В ролях: Ноа Уайли, Лора Иннес, Лаура Серон, Дизер Ди, Мора Тирни, Горан Висниц, Иветт Фриман, Энтони Эдвардс, Эрик Ла Салль, Эмили Вагнер, Алекс Кингстон, Джордж Клуни и другие
Amblin Entertainment, Amblin Television, Constant c Productions, Hands Down Entertainment, John Wells Productions, Warner Bros. Television
США
1994–2009 (15 сезонов)

эпизод «Адский потоп», в котором Даг Росс спасает ребенка из канализации, собрал 48 миллионов зрителей – такое на телевидении не повторится больше никогда.

На самом деле предсказуемость сюжетных линий первых, самых успешных сезонов – одно из самых недооцененных открытий в жанре. По законам бодрого экшна Крайтон и Спилберг делали производственную драму об обычных людях, с которыми не происходит ничего, кроме самой жизни. А жизнь – это рутина, обычная конвейерная сортировка больных, семейные ссоры, большие амбиции, мелкие интриги, флирт, неоправданные ожидания и постоянное недовольство собой. История пациентов тоже вынесена за скобки, они проходят путь от приемной до лифта и пропадают из поля зрения. Из этих коротких встреч не сделать выводов и не извлечь уроков – просто самый драматичный момент их жизни смонтирован с самым обычным эпизодом в работе докторов.

«Скорая помощь» изменила драматургию взаимоотношений врача и пациента в медицинской драме: одни получили историю, другие – трагедию. В повседневную жизнь врачей вмонтирована чья-та чужая кульминация, а зритель воспринимает пациентов и их драмы через призму личности лечащего врача, будто больные – лишь отражения их страхов или недостатков. Марк Грин, Даглас Росс и Питер Бентон (Эрик Ла Салль) не творят чудеса диагностики, не делятся мудростью и не выносят философских уроков из произошедшего. Они становятся свидетелями и участниками незнакомых трагедий по долгу службы, и мы смотрим на все их глазами.

Несмотря на то что экшн с катастрофами продолжал удерживать внимание публики, в лучших сериях всегда побеждал реализм. Эпизод «Бесплодные усилия любви», в котором Марк Грин, стараясь исправить одну ошибку, совершает еще большую, получил две премии «Эмми» за лучший сценарий и за лучшую режиссуру (всего у сериала больше ста номинаций и двадцать пять статуэток), премию Гильдии сценаристов США и до сих пор считается одним из лучших эпизодов драматического сериала. «Бесплодные усилия любви» построены как хроника одного преступления. 19:15 – пациентку на позднем сроке беременности, которую Марк выписал, не заподозрив ничего серьезного, привозят с тяжелым приступом эклампсии; 19:28 – доктор Грин остается, чтобы самостоятельно довести пациентку и принять роды… и так далее, вплоть до финального объявления времени смерти. Но в этом эпизоде зритель всецело сочувствует «преступнику» Грину. «Бесплодные усилия любви» – лучшая история о врачебной ошибке, в которой нет однозначно виновного, а лишь бесконечные «а что, если?» и лучшее объяснение, почему в медицине «работа над ошибками» практически невозможна.

Основой для «Скорой помощи» был сценарий Крайтона 1974 года, в котором он описал свой личный опыт в качестве врача-стажера приемного отделения. У всех центральных персонажей дебютного сезона были реальные прототипы и не было никакого яркого конфликта. Первый серьезный конфликт между героями появляется вместе

с первым центральным вымышленным персонажем. В начале второго сезона Марк Грин на место заведующей приглашает Керри Уивер (Лора Иннес) из другой больницы. Уивер моментально заставляет всех подчиниться и работать по ее правилам. Она не пытается ни с кем строить дружеских отношений, не церемонится с пациентами и практически никогда не ошибается, а еще хромает и всегда ходит с тростью. К слову, Лора Иннес позже даже будет режиссером нескольких эпизодов «Доктора Хауса» и «Анатомии страсти».

Формула успеха «Скорой помощи» – ежедневная рутина под сильным напряжением. Недолгое затишье за секунды сменяется полным хаосом, темп нарастает так стремительно, что, как справедливо опасалось руководство канала, зритель просто не успевает до конца

«Скорая помощь»

разобраться, что же происходит. Создается иллюзия, что экранная история творится не для зрителя: она просто существует и живет своей жизнью. Именно за счет отказа от демонстративной игры на публику «Скорая помощь» и стала такой правдоподобной. Еще один важный фактор успеха – сверхреалистичные сцены медицинских манипуляций и установка на минимальную игру актеров, которые, по замыслу исполнительного продюсера Джона Уэллса, должны были просто существовать в кадре. Учитывая, что весь актерский состав в унисон рассказывает о том ужасе, в который приводил их перенасыщенный терминологией и названиями препаратов текст, пространства для игры у них и правда оставалось немного. Сериальное приемное отделение работало как часы, и его команда должна была функционировать как один слаженный механизм. Участники признавались в постоянном страхе забыть свою единственную реплику в финале фирменной пятнадцатиминутной сцены без склеек. Ведь такое случалось не раз, и всем ее, к примеру, тридцати участникам приходилось играть сцену

заново. Так что суета и крайнее напряжение были ими скорее прожиты, чем сыграны.

Дистанция между происходящим в кадре и за кадром «Скорой помощи» была минимальной. Лора Иннес, которая провела на площадке рекордные десять сезонов (больше продержался только Ноа Уайли), вспоминает работу в сериале как хорошо организованную рутину: в один и тот же день, в один и тот же час они приходили на площадку и превращались в своих героев. К слову, за десять сезонов, пока Лора Иннес хромала в роли заведующей, у нее действительно начались проблемы с суставом, и ее героиню пришлось срочно избавлять от трости. Благодаря этому «Скорая помощь» походила скорее на хорошо срежиссированное реалити-шоу, где герои – обычные люди в экстремальных

«Скорая помощь»

условиях. Недаром все звезды сериала, кроме Джорджа Клуни, навсегда так и остались врачами «Скорой помощи», после не сыграв ни одной заметной роли в кино.

«Скорая помощь» и «Секретные материалы» разрушили миф, что телевизионное всегда будет по качеству хуже, чем кинематографическое. Одно то, что в финале первого сезона режиссером эпизода «Материнство» стал большой поклонник этого шоу Квентин Тарантино, говорит о многом. Еще красноречивее тот факт, что его эпизод ненамного динамичнее и кровавее всех предыдущих, разве что отмечен его фирменным юмором. Но «Скорая помощь» совсем не намеревалась заходить на территорию большого кино, ее амбиции всегда находились в телевизионном поле. Четвертый сезон открывал один из лучших эпизодов за все пятнадцать сезонов – серия в прямом эфире, которую актеры проживали от начала до конца. При этом дважды, для разных часовых поясов. Шоу превратилось в перформанс, в театр в прямом эфире, нисколько не потеряв в качестве.

Но даже самая успешная формула рано или поздно приходит в упадок. Набор реальных медицинских случаев истощался. Градус напряжения становилось все сложнее удерживать, и постепенно этот поезд сошел с рельсов: перевернутые школьные автобусы, стихийные бедствия, авиакатастрофы, танки и даже эпидемия давно забытой хвори вроде холеры. Постепенно на первый состав центральных персонажей посыпались уже совершенно сериальные несчастья: психопаты-убийцы, наркозависимость, рак. Когда бюджет одной серии вырос до 13 миллионов долларов, а на доктора Романо в десятом сезоне упал вертолет, стало окончательно ясно, что экшн вытеснил и поглотил все живое в этой истории. Врачи становились героями, летали в Ирак и в Конго, в одиночку спасали жизни десятками, использовали шариковые ручки для трахеотомии и оперировали подручными средствами. На место Дага Росса придет еще один красивый и принципиальный педиатр, который влюбится в еще одну старшую медсестру, новые студенты будут совершать старые ошибки, новый старший ординатор будет испытывать постоянные муки выбора.

Все звезды первых сезонов «Скорой помощи» старались быть типичными врачами неотложки. Все актеры последнего сезона старались сыграть звезд первого. Финальный двухчасовой эпизод снимал режиссер пилотной серии Род Холкомб. Он выполнил римейк собственной работы пятнадцатилетней давности, практически покадрово ее восстановив. По сюжету в приемном все так же трудятся и живут новые молодые врачи, а в Чикаго съезжаются герои первых сезонов, чтобы поприсутствовать на открытии новой роскошной больницы Джона Картера. Это грустный эпизод, в котором доктор Льюис, доктор Бентон, доктор Уивер и доктор Картер видят, как какие-то актеры играют в их жизнь. ◆

Никита Карцев

ИГРА

Формально «Прослушка» Дэвида Саймона – типичный полицейский процедурал. Пока одни торгуют наркотиками, другие их выслеживают. Добро против зла – что может быть проще. Но чем дольше всматриваешься в эту историю, тем труднее ответить на вечный вопрос крошки сына из стихотворения Маяковского: «Что такое хорошо, а что такое плохо?»

Один из главных художественных приемов «Прослушки» – подробность. Жизнь каждого, даже второстепенного, персонажа доносится до нас с такой тщательностью, будто перед нами герой очередного тома из серии «ЖЗЛ». Важные для сюжета разговоры спрятаны внутри бытовых сцен о ценах на недвижимость, вкусе вчерашнего сэндвича или проблемах с желудком. Подробность вырастает в достоверность, достоверность – в доверие, доверие – в правду. Все вместе это придает значимости каждой детали и каждому герою (человеку), который попадает в кадр. Причем с точки зрения как истории (короткая проходная сцена в одной серии может стать ключевым поворотом для всего сериала через пару сезонов), так и гуманизма. При всей многоэтажности сюжета люди – то, что интересует Саймона в первую очередь. Их страхи, мечты, сомнения. И столкновение этих страхов, мечты и сомнений с (реальной) жизнью. «Прослушка» не только изучает жизнь, вытаскивает на белый (черное и белое – ключевое противостояние сериала) свет людей и сюжеты, скрытые от посторонних. Она выворачивает наизнанку существующие ценности. Один из главных символов первого сезона – обыкновенный желтый диван, на котором ведут свои дела юные наркодилеры. Больше всего он напоминает диван из заставки другого культового сериала – «Друзья» (Friends; 1994). Только там он был

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Прослушка»
The Wire
Создатель Дэвид Саймон
Авторы сценария Дэвид Саймон, Эд Бёрнс, Джой Луско, Рафаэль Алварес, Уильям Эф Зорзи, Крис Коллинз, Джордж Пелеканус, Ричард Прайс, Деннис Лихейн, Дэвид Миллс, Эрик Овермайер, Шамит Чокси, Дэвид Эйч Мелник
Режиссеры Джо Чаппелл, Эрнест Ар Дикерсон, Кларк Джонсон, Эдвард Бьянки, Стив Шилл, Дэниел Эттиас, Тимоти Ван Паттен, Агнешка Холланд, Брэд Андерсон, Клеман Вирго, Роб Бейли, Элоди Кин, Кристин Мур, Алекс Закшевски, Энтони Хемингуэй, Сет Манн, Милчо Манчевски, Питер Медак, Глория Муцио, Роберт Эф Коулсберри, Томас Джей Райт, Лесли Либман, Джим Маккей, Дэвид Платт, Джой Луско, Скотт Кекен, Доминик Уэст
Операторы Ута Бризвиц, Рассел Ли Файн, Дэвид Инсли, Эгил Эгилссон
Художник Винсент Перанио
В ролях: Доминик Уэст, Лэнс Реддик, Уэнделл Пирс, Кларк Питерс, Соня Сон, Дирдри Лавджой, Эйдан Гиллен, Сет Гиллиам, Идрис Эльба, Вуд Харрис, Андре Ройо, Джейми Гектор, Тристан Уайлдс, Фелиция Пирсон, Роберт Уиздом и другие
Blown Deadline Productions, Home Box Office (HBO)
США
2002–2008 (5 сезонов)

символом дома и уюта. А здесь в прямом и переносном смысле выставлен за порог. Выброшен на улицы гетто. Разодранный и забытый.

За хозяевами этого дивана и шире – всего города пристально наблюдают сотрудники специального отдела полиции. Они прослушивают переговоры преступников, чтобы установить их причастность к крупному сбыту наркотиков. Все начинается с частной инициативы неудобного человека с трудным характером, детектива Джеймса Макналти (Доминик Уэст). Упертый ирландец, он как белая ворона и среди преимущественно чернокожего населения Балтимора, и среди коллег в форме. Не уважает субординацию, плюет на правила. Макналти преследует конкретную цель – посадить самого крупного наркоторговца города Эйвона Баркcдейла (Вуд Харрис) и его правую руку Расселла «Стрингера» Белла (Идрис Эльба). И готов добиться своего любыми средствами. Джеймс – сердце и душа отдела. В то время как его мозг – опытный детектив Лестер Фримон (Кларк Питерс), на долгие годы сброшенный со счетов за чрезмерную инициативу. Запутанная система устройства полиции Балтимора, подтасовка статистики раскрываемости, политические игры, коррупция – такие же препятствия на пути расследования, как лживый свидетель.

Жизнь Балтимора делится на реальную – там дети, едва научившись ходить, встают на угол – и вымышленную, ту, которую политики продают своим избирателям. В ней ведется масштабная и успешная борьба с преступностью, а школы постоянно улучшают успеваемость. Между этими мирами живут второстепенные герои «Прослушки». Их здесь большинство. Они самые человечные, то есть понятные обычному зрителю. Такие же, как мы. Родились и растут в определенных обстоятельствах, приспосабливаются к ним как умеют. И одинаково сторонятся, не доверяют и страдают как от наркодилеров, так и от полиции.

Два мира отделены стеклянной стеной, невидимой и непроницаемой. Люди из гетто не могут ассимилироваться в обществе. Общество не проникает в гетто. Типичный представитель трущоб – мирный наркоман Баббл з (Андре Ройо), который пытается слезть с иглы и начать маленький бизнес. Государство не охраняет его дело, потому что он не платит налоги. Громилы с района не уважают его, потому что у него нет силы. Сестра не пускает Баббл за дальше подвала, потому что помнит его прошлое. В итоге со дна его могут достать только такие же отщепенцы, как он, – бывшие зависимые из кружка анонимных наркоманов. Или не могут.

Любые попытки пересечь границу миров так или иначе сопряжены с насилием и влекут за собой серьезную угрозу. Визит в полицейский участок для подростка с улицы становится черной меткой. Неосторожная работа детектива может стоить жизни свидетелю или подозреваемому.

Наркоторговцы, подобно мафии и герою Марлона Брандо в «Крестном отце», заменяют в гетто государство. Берут на себя заботы

о благополучии своих людей. За успехом таких, как Эйвон Барксдейл или пришедший ему на смену Марло Стэнфилд (Джейми Гектор), стоит невероятная работа над собой. Да, они сделали себе карьеру порохом и кровью. Но слишком просто назвать их психопатами и убийцами. Или свалить все на социальную среду. Грехи капитализма и постколониального общества. В Барксдейле и – сильнее – в Марло кипит первобытный протест невероятной силы. Все, что есть у человека с угла, – его имя. Имя растет от страха, разбухает от крови убитых людей, вставших на пути. Радикальная асоциальность, помешанность на собственном величии – обратная сторона гуманизма. Его уродливая изнанка. Чувство собственного достоинства – первое и главное, с чего начинается личность. Доведенная до абсолюта, эта потребность превращается в манию, болезнь. Делая ее носителя одновременно кумиром и проклятием улиц.

В сопротивлении, борьбе за себя рождается особый кодекс. Правила игры. Игра – центральное понятие. Ключ к пониманию сериала. Здесь все играют роли. Вопрос в том, что для одних игра – это притворство. Так, мэр делает вид, что заботится о городе, а комиссар – о раскрываемости. А для других игра и есть жизнь. И ее правила серьезнее, чем смерть. Когда игра важнее всего, всегда почувствуешь, если нарушены ее правила. И возмездие не заставит себя ждать. Оттого Балтимор одновременно выступает как декорация, фикция. И как театральная сцена для неподдельной древнегреческой трагедии.

Игра делает значимой, заметной твою жизнь. Игра в то, что ты что-то значишь. Что ты здесь не просто так. Что твоя жизнь имеет смысл. Из кучки асоциальных элементов, которые палят друг в друга ради денег и дозы, игра делает героев эпоса про непреодолимый рок. Они выходят на угол, чтобы жить, – и это сводит их в могилу. Горькая, жестокая игра, из которой еще никто не вышел победителем. Как читала в 90-е культовая русская рэп-группа «Рабы лампы»: «Каждый умирает от того, к чему стремится. Ты сам себе убийца. Нет надежды впереди». Надо ли говорить, что ее лидер Грюндик (Алексей Перминов) тоже скончался от передозировки наркотиков.

Лестер Фримон и Джеймс Макналти едва ли не единственные, кого не устраивает этот негласный договор власти, общества и наркоторговцев. Идеалисты, упрямцы, эгоисты? Их мотивы сложны и запутаны не меньше, чем ниточки расследования. Фримон – талантливый детектив, который может раскрыть любое дело, он готов пожертвовать многим, в том числе карьерой, ради хорошего дела. Но смысл его жизни все равно не в работе, а в тихом семейном очаге. Макналти, напротив, настоящий городской сумасшедший. Асоциальный и неприятный тип, который не в силах удержать в руках ни семью, ни собственную жизнь. Его отчаянное расследование, ради которого он готов пойти на подлог любого масштаба, со временем все больше напоминает побег от самого себя. Победив (пусть на мгновение) власть, коррупцию и остальных врагов справедливости, отвоевав мимолетное право самостоятельно

«Прослушка»

распоряжаться расследованием и собой, Макналти врывается с ордером к Беллу. Да, чуть опоздав. Да, у него нет возможности того посадить – наркоторговца раньше полицейских выследили обиженные им киллеры-одиночки с улиц. Но Макналти доказал всем причастность Стрингера к преступному миру. Макналти прав. Скептики посрамлены. Но вот он стоит посреди пустой дизайнерской квартиры, полки которой заставлены литературой о бизнесе и искусстве, и произносит в недоумении: «За кем я вообще охотился?» И уходит, чтобы завтра снова начать отчаянную погоню за очередным наркобароном. И за собой.

Можно смотреть «Прослушку» через оптику триумфа воли: несмотря ни на что жизнь продолжается. Подтверждение этому – сама форма сериала. Его длительность и плотность событий. Не успели мы попрощаться с одними героями, как им на смену приходят новые. Юные, открытые миру. Они несут с собой надежду – у этих точно все получится. Все было не зря. Картину портит пессимизм Дэвида Саймона. Вчерашние слабые подростки грубеют, берут в руки оружие или иглу. Те, кто посильнее, нарываются на тех, кто еще сильнее. Самые главные получают пулю или долгий срок. На смену им снова приходят новые слабые и сильные. Новые преступники и полицейские. Новые мэр и комиссар. Каждый сезон Саймон заканчивает одним и тем же по смыслу калейдоскопом будничной жизни Балтимора, где игровые кадры искусно затерялись среди документальных. На них все то, что мы видели в каждой серии до этого: полицейские на дежурстве, политики в кабинетах, дети на углу. Меняются лица, но не суть. Люди рождаются, растут, взрослеют, живут. И все это время умирают, умирают, умирают. Круговорот жизни или просто порочный круг.

Депрессия «Прослушки» идет рука об руку с индустриальной элегией борьбы. Заброшенные таунхаусы, превратившиеся в склепы.

Язвы на коже и запавшие глаза наркоманов. Натянутые поглубже капюшоны. Кто бы мог подумать, сколько жизни скрывают трущобы. Парадоксальная интонация сериала подкупает кажущейся легкостью. Тут то и дело отпускают шутки. Юмор – еще одно оружие людей, загнанных в угол. Но периодически ирония сменяется отчаянием. Герои умирают в «Прослушке» с частотой, достойной самого неблагополучного района бедного города. И каждая такая смерть, по Джону Донну, «умаляет и меня». Вымывает почву под ногами. И одновременно ничего не значит. Саднит своей будничностью, привычностью, закономерностью. «За что вы убили его?» – спросит юный убийца Майкл (Тристан Уайлдс) про своего знакомого в последних сериях финального сезона. «Не важно за что. Просто пришло его время», – отвечает ему девушка-киллер Снуп (Фелиция Пирсон). Чтобы следом спокойно (если не сказать добровольно) принять собственную смерть.

Бег Макналти не сильно отличается от труда подростков на углах. Для обоих сил это не что иное, как попытка увидеть смысл в жизни там, где его не было отродясь. Если использовать полицейский жаргон, смысл жизни здесь – висяк, глухарь, еще одно нераскрытое дело, и шансов закрыть его нет. Как говорила Кира Муратова: «Когда ничего нельзя сделать, ты постепенно осознаешь: а почему я ничего не чувствую? А потому что бессмысленно что-либо чувствовать. От человека многое зависит, но в конечном итоге ничего. Так, по мелочам, моментами. Это и есть рок. То, что древние трагедии превозносили главной темой. А она все время главная».

Славой Жижек в восьмой главе книги «Год невозможного. Искусство мечтать опасно» находит в «Прослушке» доказательства первородного греха капитализма. А также отмечает тесную (взаимо) связь закона и его нарушения. «…Наиболее важной дилеммой в том, что касается связи между законным порядком и его нарушениями, оказывается вовсе не статус откровенно преступных действий (торговли наркотиками): здесь-тоoясно, что сама правоохранительная система порождает те преступления, с которыми она борется, – было написано немало книг о том, как правоохранительные системы и наркоторговля влияют друг на друга. Подлинно важная дилемма, более коварная и трудно разрешимая, заключается в том, каков статус (утопического) сопротивления в “Прослушке”. Это индивидуальное сопротивление, желание хоть как-то сохранить минимальную степень личного достоинства, […] является ли оно также всего лишь оборотной стороной системы, которая его поддерживает? И если да, не будет ли тогда правильный ответ заключаться в, казалось бы, странном и сомнительном решении перестать сопротивляться?» И дальше, развивая эту же идею: «Рефлексивный уход на позицию абсолютного означает не отступление в бездеятельность, а открытие пространства для единственно подлинного радикального изменения. Важно не бороться с судьбой (и таким образом способствовать ее осуществлению, подобно родителям Эдипа или слуге из Багдада, бежавшему в Самарру), а изменить саму

судьбу, ее базовые координаты. Чтобы все изменить, нужно признать, что на самом деле ничего изменить нельзя (в рамках существующей системы)».

«Прослушка» и сама в себе несет утопию. Центральным сюжетом четвертого сезона стала частная инициатива майора Колвина (Роберт Уиздом), который своей волей и без ведома начальства фактически легализовал торговлю наркотиками на своих улицах. Определил заброшенные площади на своей территории и сосредоточил там всю уличную торговлю, что привело к резкому (и естественному!) падению преступности. То же самое он будет пытаться делать в следующем сезоне, уже в качестве приглашенного учителя в школе, пытаясь социализировать трудных подростков. Нарушать правила, разбивать ложь и лицемерие, называть вещи своими именами, чтобы прорубить дорогу правде. Вырваться из лап системы. И все же «Прослушка» больше чем летопись трущоб Балтимора. Социальный эксперимент. Философское размышление. Или даже Большой Американский Роман. Универсальность «Прослушки», ее масштаб и объем, допускает любые трактовки и одновременно ускользает от них. Одна из самых сильных (при этом тихих и в сюжетном смысле не важных) сцен сериала пришлась на финал. В ней детектив Греггс (Соня Сон) садится на подоконник у открытого окна, укачивая маленького ребенка. Смотрит на ночной город и вместо колыбельной начинает перечисление: «Спокойной ночи, Балтимор. Спокойной ночи, полицейские. Спокойной ночи, наркоторговцы. Спокойной ночи, адвокаты. Спокойной ночи, воры. Спокойной ночи, “скорая”. Спокойной ночи всем нам».

«Прослушка» – это в первую очередь место обитания. То ли Атлантида, то ли Ноев ковчег. Здесь, как в капле росы, содержится все человечество. Все культурные коды, ценности, радости и горе. И снова про одновременность и парадоксальность «Прослушки»: она в одинаковой мере близка (гораздо ближе, чем было до и, возможно, после этого в индустрии телевидения) к жизни. И далека от нее.

Это и недостижимый идеал, и страшная (неудобная) правда. Колыбельная цивилизации – и ее закат. В финале сериала мы находимся в конце игры: все разрушено, все потеряно, все пропало. И в самом ее начале. В этой игре нельзя выиграть. Но это не значит, что ее можно остановить. ◆

Юлия Шагельман

...И ПРАВОСУДИЕ ДЛЯ ВСЕХ

В двадцать третьем эпизоде «Юристов Бостона» главный герой, блистательный, невротичный и морально глубоко неоднозначный адвокат Алан Шор (Джеймс Спейдер), встречает старую знакомую, которую ни он, ни зрители не видели с прошлого сезона. «Боже, последний раз мы с тобой виделись…» – говорит она, и Алан продолжает: «Кажется, это было воскресенье, потом меня сняли с эфира, а ты ушла сниматься в кино, а меня перенесли на вторники, и вот…» «И вот мы снова здесь, – заканчивает девушка. – С нашими старыми съемками». Персонажи «Юристов…» никогда не забывали о том, что они существуют в сериале, и часто ломали четвертую стену подобным образом. А изложенный Аланом краткий дайджест был настоящей историей взаимоотношений шоу и телеканала ABC, постоянно двигавшего его по сетке вещания и отправлявшего на незапланированные хиатусы. Возможно, именно это было причиной того, что «Юристы…» за пять лет в эфире так и не стали настоящим хитом, хотя имели пусть маленькую, но преданную аудиторию и постоянно номинировались на различные премии (из 26 номинаций на «Эмми» сериал в разные годы выиграл пять, причем две из них достались Спейдеру; еще одну «Эмми», а также «Золотой глобус» получил Уильям Шетнер за роль Денни Крейна).

Не досталось сериалу и последующего ореола «культовости», как шедшим более или менее одновременно «Клану Сопрано» (1999–2007), «Прослушке» (2002–2008) или «Доктору Хаусу» (2004–2012). Между тем «Юристы…» были достойным детищем нового золотого века американского телевидения, тихо совершившим несколько революций, причем не на «кабеле», где продюсерам и сценаристам с начала 2000-х стало можно почти все, а на эфирном канале, где продолжали действовать

«Юристы Бостона»
Boston Legal
Создатель Дэвид И. Келли
Авторы сценария Дэвид И. Келли, Майкл Рейш, Лоренс Брок, Джанет Лихи, Сьюзен Дайкс, Сэнфорд Голден, Карен Уискарвер, Фиф Саттон, Корин Бринкерхофф, Эндрю Крейсберг, Джонатан Шапиро, Такаси Чен, Крейг Тёрк, Джилл Голдсмит, Скотт Кауфер, Питер Око, Джефф Рейк, Керри Эрин, Лукас Рейтер, Кортни Флавин, Брук Робертс, Аманда Джонс, Лорен Маккензи
Режиссеры Майк Листо, Билл Д'Элиа, Роберт Яннетти, Стив Робин, Джеймс Ар Багдонас, Джефф Блекнер, Арлин Санфорд, Лу Антонио, Джон Терлески, Жанно Шварц, Мел Демски, Рон Андервуд, Стивен Крегг, Адам Аркин, Том Верика, Эрик Столц, Дэниел Эттиас, Такер Гейтс, Чарлз Хейд, Дэннис Смит, Юбер де Ла Буйери, Эллисон Лидди, Оз Скотт, Мэтт Шекман, Элли Каннер, Эндрю Бернштейн, Майкл Прессман, Вонди Кёртис-Холл, Майкл Ломанн
Операторы Джеймс Ар Багдонас, Майкл Ломанн, Джон Си Флинн III, Уолт Ллойд, Филип Холахан, Ричард М. Ролингс-младший
Художник Питер Политанофф
Композитор Дэнни Люкс
В ролях: Джеймс Спейдер, Уильям Шетнер, Кэндис Берген, Джон Ларрокетт, Кристиан Клименсон, Тара Саммерс, Рене Обержонуа, Марк Вэлли, Джули Боуэн, Гари Энтони Уильямс и другие
20th Century Fox Television, David E. Kelley Productions
США
2004–2008 (5 сезонов)

«Юристы Бостона»

цензурные рамки. Они впустили на малый экран целую толпу необычных персонажей, до того непредставимых, – разнообразие не ограничивалось гендером, цветом кожи или сексуальной ориентацией: среди героев сериала были инвалиды, люди с ментальными нарушениями (начиная с Денни Крейна, страдающего болезнью Альцгеймера, которую он предпочитал называть «коровьим бешенством»), больные СПИДом, карлица, успешный адвокат с синдромом Аспергера, транссексуал, объектофилка… и это далеко не весь список. Они дали право голоса женщинам вообще, женщинам старше пятидесяти в частности и всему старшему поколению – пожалуй, первыми всерьез обратив внимание на эту целевую аудиторию и возродив карьеры нескольких пожилых актеров. Они высказывались на самые горячие политические и социальные темы, брали свои кейсы из жизни по принципу «утром в газете, вечером в куплете», при этом затрагивали и вечные вопросы, так что многие из разбираемых в сериале дел остаются актуальными до сих пор. Иногда это было очень серьезно, иногда по-настоящему трогательно, но чаще всего смешно до слез.

«Юристов Бостона» придумал Дэвид И. Келли, который с начала 1990-х был одним из самых плодовитых и успешных продюсеров на американском ТВ и одним из первых шоураннеров, чье имя само по себе стало брендом – еще до начала новой телевизионной эпохи (после «Юристов…» его карьера на некоторое время забуксовала, но обрела второе дыхание в 2017 году, когда он выпустил на HBO «Большую маленькую ложь», немедленно ставшую хитом). Интерес Келли к судебно-адвокатской теме отнюдь не случаен: он учился на юридическом в Бостонском университете и даже успел поработать в адвокатской конторе, а просто для развлечения написал сценарий комедийного судебного триллера. Снятый по нему фильм прошел незамеченным (если не считать номинации на «Золотую малину» для исполнителя

главной роли), зато сам текст попался на глаза и понравился известному продюсеру Стивену Бокко, как раз искавшему подкованных в юриспруденции авторов для своего нового сериала «Закон Лос-Анджелеса» (L.A. Law; 1986–1994).

Келли стал сценаристом, редактором, а потом и сопродюсером этого шоу, во многом способствовав его успеху. По его словам, работа с Бокко многому его научила – прежде всего уважать интеллект аудитории и не бояться писать для умного зрителя. В «Законе Лос-Анджелеса» уже было все, что потом станет отличительными чертами собственных сериалов Келли: большой актерский ансамбль, обсуждение актуальных тем, сочетание драмы и нестандартного юмора. За работу над «Законом Лос-Анджелеса» он был дважды награжден премией «Эмми» (1998, 1999) в категории «Лучший драматический сериал» и особенно прославился тем, что убил одну из главных героинь, сбросив ее в шахту лифта. Много позже, отвечая в интервью Vulture на вопрос, откуда у него берутся такие идеи, Келли сказал: «Я считаю, что это и есть развлечение. Когда люди вечером садятся в свои кресла и включают телевизор, может быть, они должны иметь возможность увидеть то, чего не видят в своей повседневной жизни. Да, у меня есть склонность к мелодраматичности, к тому, чтобы усиливать эксцентрику… Кроме того, в детстве я любил “Сумеречную зону”, “За гранью возможного” и тому подобные шоу, которые шли в таких направлениях, какие ты себе даже представить не мог. И теперь я сам так делаю». Переступать грань, выходить за пределы, привносить толику безумия в реалистичную драму «о важном» и всегда помнить, что зрители на самом-то деле не идиоты, – это принципы, которые Келли пронес через все свои последующие работы и с блеском воплотил в «Юристах Бостона».

В 1995 году Келли, уже имевший за спиной четыре успешных сериала, заключил пятилетний контракт с 20th Century Fox Television, по которому должен был продюсировать шоу для телеканалов ABC и FOX. Первым проектом в рамках этой сделки стала «Практика» (The Practice; 1997–2004) – серьезная драма о бостонской адвокатской конторе. По сравнению с «Законом Лос-Анджелеса» здесь было меньше гламура и мелодрамы, больше реализма и рутинных, не всегда привлекательных деталей ежедневной работы в небольшой юридической фирме. Героям же часто приходилось делать непростой этический выбор между собственной совестью, амбициями и требованиями закона.

«Практика» не сразу завоевала любовь зрителей, но восторги критиков и две «Эмми» сделали свое дело: она вошла в число самых популярных телешоу. Однако к шестому-седьмому сезону рейтинги вновь стали снижаться, а на пятки уже наступали конкуренты – новые умные сериалы для взрослой аудитории, например «Клан Сопрано» и «Западное крыло». Недовольные боссы ABC урезали бюджет восьмого сезона, который должен был стать последним, наполовину. Ответ Келли был беспрецедентным в истории телевидения: он уволил шесть актеров из основного каста, таким образом выведя из шоу

почти всех главных персонажей, а вместо них взял Джеймса Спейдера. Приглашать актеров из большого кино на ТВ было все еще редчайшей редкостью – если не считать одной ранней роли и разового появления в «Сайнфелде», для Спейдера это был первый опыт.

На фоне остальных персонажей «Практики», праведных идеалистов со строгими моральными принципами, герой Спейдера Алан Шор смотрелся как беззаконная комета в кругу расчисленных светил. Самовлюбленный, циничный, скользкий корпоративный юрист, уволенный из собственной фирмы за растрату («Это было слегка поробингудовски. Я украл у богатых») и вынужденный поставить свое великолепное презрение к этике на службу добру, по меркам «Практики» он был злодеем, но сложно устроенным, неоднозначным и привлекательным этой неоднозначностью. По сути, Алан Шор был одним из первых в галерее героев нового времени, продолженной потом Грегори Хаусом, Шерлоком из сериала BBC и другими: высококлассный профессионал, плохо выносимый в личной жизни из-за множества душевных изъянов, комплексов и внутренних противоречий. В отношениях с женщинами, например, он ходил по тонкой грани между безнадежным романтиком и сексуальным маньяком, зато в зале суда был неподражаем. Как писали тогдашние критики, если бы Тони Сопрано понадобился адвокат, он бы нанял Алана Шора. Он быстро стал самым интересным персонажем шоу и придал ему совершенно новое, более ироничное и экстравагантное звучание.

Вторым новым героем, которого Келли представил в «Практике» с прицелом на будущее, был Денни Крейн, появившийся ближе к самому финалу сериала. Величайший (как минимум, по собственному мнению) адвокат за всю историю бостонской юриспруденции, не проигравший ни одного дела, стареющий, но по-прежнему убежденный в своем превосходстве над законом и традиционной моралью, тщеславный, непредсказуемый и неподражаемый, убежденный, что стоит ему только произнести свое имя – и оппонент будет повержен. Что самое невероятное (и в то же время единственно логичное), в этом он оказывался прав. Сыграть такого larger than life персонажа мог только larger than life актер, и Келли позвал Уильяма Шетнера, легендарного капитана Кирка из «Звездного пути». Тот поначалу сомневался, стоит ли в семьдесят лет браться за такую выматывающую работу. Однако роль, по его собственным словам, была настоящим парком развлечений для актера, так что отказаться было невозможно. В итоге за свой выход в «Практике» Шетнер получил первую за пятьдесят с лишним лет карьеры «Эмми», о чем мог только он (или Денни Крейн) сказать: «И чего вы так долго ждали?»

Именно Алан Шор и Денни Крейн стали главными героями нового сериала Келли, формально спин-оффа «Практики», но сразу же зажившего собственной жизнью: «Юристы Бостона». Хотя это по-прежнему классический процедурал, на сей раз выстроенный вокруг высококлассной адвокатской конторы «Крейн, Пул и Шмидт», основателем

«Юристы Бостона»

и управляющим партнером которой является Денни и в которую после событий «Практики» перешел Алан, здесь Келли сразу отказался от серьезного тона, сделав ставку на юмор, эксцентрику и гротеск, усиливающиеся с каждым сезоном. Однако сохранил сентиментальность и драматизм в том, что касается развития персонажей и их взаимоотношений друг с другом, а гражданскую сознательность выкрутил на максимум.

«Юристы…» пришлись на второй президентский срок Буша, когда в обществе все больше нарастала фрустрация. Война в Ираке, экономическая рецессия, ураган «Катрина», Гуантанамо, коррупционные скандалы в высших эшелонах Республиканской партии – за пять сезонов каждая из этих тем была представлена в сериале, часто не единожды, в виде кейсов недели. Здесь также обсуждались ношение оружия, смертная казнь, аборты, права сексуальных меньшинств, эвтаназия, защита окружающей среды, а мишенями кроме президентской администрации становились банки и крупные корпорации (например, табачные и фармацевтические), католическая церковь и вообще любая религия и даже собственная телесеть, вздумавшая цензурировать сериал. «Если вы посмотрите на мои работы, – говорил Келли, – то даже когда я поднимаю злободневные и провокативные темы, то часто обращаюсь к вопросам, на которые нет ответов, в том числе и у меня самого… Единственным исключением были “Юристы Бостона”. Здесь у меня действительно была твердая точка зрения, и персонажи чаще ее озвучивали, чем нет. И на то была причина. Этот сериал снимался в то время, когда в нашей стране считалось непатриотичным не соглашаться с действиями властей или даже обсуждать их. Я был с этим категорически не согласен. Так что это шоу стало чем-то вроде уличного оратора».

Зачастую Келли и его команда сами иронизировали над своей осознанностью, как, например, в эпизоде, когда Алан произносил речь,

«Юристы Бостона»

натурально взобравшись на ящик из-под мыла, или в других случаях, когда он и его коллеги превращали зал суда в театр (или даже в цирк), вплоть до переодевания в костюмы и участия «приглашенных звезд». Еще в самой первой серии Денни Крейн подсказывал Алану верный способ выиграть дело: «вытащить кролика из шляпы». Дальше такие метафорические «кролики» появлялись в каждом эпизоде, позволяя удивить и/или рассмешить зрителей по обе стороны экрана и вовремя снизить пафос.

Политическая ангажированность в конечном счете не пошла сериалу на пользу – когда пятый сезон перед президентскими выборами превратился в трибуну откровенной предвыборной агитации за Обаму, от этого устали даже самые лояльные зрители. Но было в этом и определенное обаяние почти донкихотского идеализма – даже Алан из того циника, которым он был в «Практике», превратился в отчаянного либерала и практически Аттикуса Финча. Каждая из его речей, от самой первой, в которой он отстаивал право черной девочки играть в мюзикле «Энни», до последней, когда он напоминал Верховному суду, что вообще-то основная задача этой почтенной институции – защита интересов маленького человека, была прямым обращением к Америке – страстным, желчным, злым, насмешливым, разочарованным, гневным, но полным искренней любви и призванным напомнить о тех принципах и идеях, на которых изначально была построена эта страна: свобода, оптимизм, вера в неотъемлемые права каждой отдельной личности. Пускай даже это право засудить кого-нибудь за свои собственные ошибки.

Однако «Юристы…» всегда были чем-то большим чем производственная драма о том, как устроена американская судебная система, или постоянно расширяющееся пространство борьбы за все прогрессивное против всего отсталого. Настоящее их сердце – это отношения

двух главных героев, до сих пор, пожалуй, не имеющие аналогов на телеэкране. Уникальный броманс двух взрослых мужчин с тридцатилетней разницей в возрасте, полностью противоположных по характерам и политическим взглядам, но любящих друг друга безоговорочной, не стесняющейся во внешних проявлениях (будь то совместные спа-процедуры, ночевка в одной палатке во время вылазки на природу или парный выход в костюмах фламинго на офисной вечеринке), при этом лишенной всякой сексуальной окраски любовью. За исключением нескольких эпизодов в самом начале, каждая серия «Юристов…» заканчивалась одинаково: Денни и Алан на балконе – курят сигары, пьют виски, обсуждают события дня или философствуют о странностях человеческой природы. В абсурдном мире сериала эти сцены с их пикировками, юмором, подчас болезненной откровенностью и неподдельной нежностью были знаком, что мир еще не полностью сошел с ума, а жизнь, даже с «коровьим бешенством», сокращением популяции дикого лосося и все еще не победившей справедливостью, не такая уж гнусная штука. И спустя двенадцать лет после последней сцены на балконе, той, что с танцами под песню Луи Армстронга Fantastic, that's you, когда газетные заголовки поменялись, но не стали менее тревожными, к этой мысли по-прежнему хочется возвращаться. ◆

Зинаида Пронченко

УТИНЫЕ ИСТОРИИ

В то злосчастное мартовское утро 1999 года Тони Сопрано, капо из команды Джеки Эйприла, всеми уважаемого, но, к сожалению, тяжело больного босса Нью-Джерси, спустился, как обычно – босиком и в халате, – сначала за газетой, а потом к бассейну. В его саду неделю назад поселился выводок диких уток – пернатые осанистые родители и их неоперившееся несуразное потомство. Тони чувствовал странное воодушевление от мистического вторжения природы в свою жизнь, мафиози всегда суеверны – ведь на их совести столько смертных грехов, что на всякий случай стоит уважить всяких богов: и Христа с Девой Марией, и Юпитера с Опой. Природа, одушевленная иль нет, – единственный символ настоящей свободы, никто ей не указ, и любому посягнувшему она отплатит сторицей. У природы нет плохой погоды, а также долгов перед матерью Ливией, супругой Кармелой, детьми Эй Джеем и Мэдоу, подельниками Полли, Пусси, Силом и Крисом, и уж тем более она не боится ФБР. Глядя на уток, Тони ощущал себя частью Вселенной, мысленно плыл по океану времени. Гладиаторы всходили на арену, отвешивая поклон Цезарю, первые христиане шли во рвы, полные львов, Микеланджело левитировал под потолком Сикстинской капеллы, Пий XII подмигивал Гитлеру, а Майкл Корлеоне вместе с другими отважными макаронниками защищал свободу на пляжах Нормандии, Джон Готти грабил Lufthansa в аэропорту Кеннеди, а Мартин Скорсезе читал Бобби Де Ниро свой новый сценарий про таких славных парней, каждый из которых is friend of ours. Прошлое казалось безбрежным, настоящее несущественным, момент непреходящим, и тут будущее вдруг наступило. Утки, взбив воду крыльями,

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Клан Сопрано»
The Sopranos
Создатель Дэвид Чейз
Авторы сценария Дэвид Чейз, Теренс Уинтер, Митчелл Бёрджесс, Робин Грин, Мэттью Вайнер, Фрэнк Рензулли, Майкл Империоли, Тодд Эй Кесслер, Дайан Фролов, Эндрю Шнайдер, Джейсон Кехилл, Лоуренс Коннер, Джо Боссо, Джеймс Манос-мл., Марк Сарачени, Сальваторе Стэбил, Тимоти Ван Паттен, Дэвид Флеботт, Мария Лорино, Ник Сантора, Майкл Калео, Тони Калем
Режиссеры Тимоти Ван Паттен, Джон Паттерсон, Аллен Култер, Алан Тейлор, Генри Бронштейн, Джек Бендер, Стив Бушеми, Дэниел Эттиас, Дэвид Чейз, Ник Гомес, Мэттью Пенн, Лоррейн Сенна, Энди Уолк, Мартин Брюстл, Ли Тамахори, Джеймс Хейман, Питер Богданович, Майк Фиггис, Родриго Гарсия, Дэнни Лейнер, Дэвид Наттер, Стив Шилл, Фил Абрахам, Теренс Уинтер
Операторы Фил Абрахам, Алик Сахаров, Уильям Коулмен
Композитор Уилл Эдвардс
Художники Боб Шоу, Дин Таучер, Эдвард Пизони
В ролях: Джеймс Гандольфини, Лоррейн Бракко, Иди Фалько, Майкл Империоли, Доминик Кьянезе, Стив Ван Зандт, Тони Сирико, Роберт Айлер, Джейми-Линн Сиглер, Аида Туртурро и другие
Brillstein Entertainment Partners, Home Box Office (HBO), The Park Entertainment
США
1999–2007 (6 сезонов)

поднялись в воздух, быстро набрали высоту, миновали кипарисы соседа Кусамано, пропали из виду. Тони нежданно-негаданно осиротел.

Придуманная Дэвидом Чейзом на исходе двадцатого столетия криминальная сага о превратностях любви к кинематографу, большому нарративу и классическому канону, которая заставляет людей эпохи постмодерна чувствовать себя чужими в собственной шкуре, как раз об этом. Сюжет испарился, Бог (автор) умер, персонажи остались и растерянно оглядываются по сторонам. Кинематограф был главным медиумом XX века, важнейшим из искусств по обе стороны Атлантики и «железного занавеса», мир экранный был буквально larger than life, но что-то случилось, по правде говоря не сразу, человечество

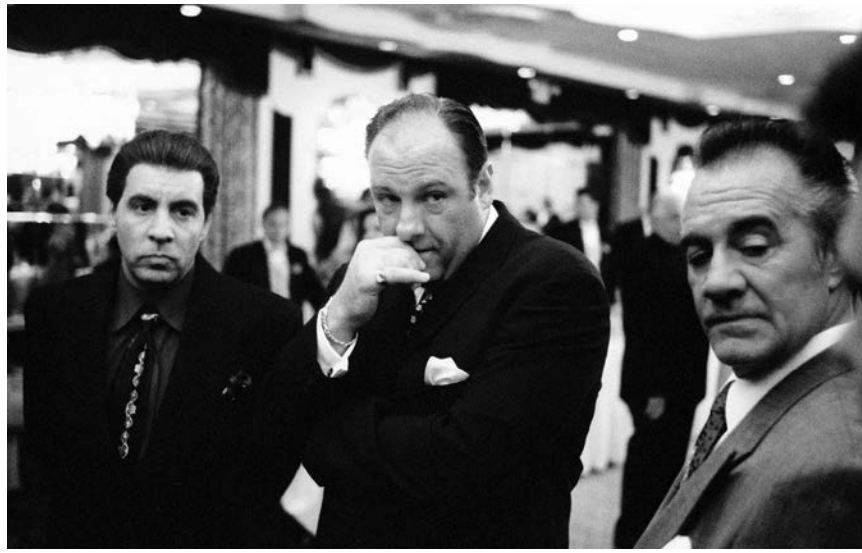
«Клан Сопрано»

предупреждали многие и сильно загодя, – фабрика грез обанкротилась, от глубокого сна пришлось очнуться. Явь оказалась настолько хаотичной, относительной, вариативной, зыбкой, что даже Гэри Купер, будь он жив, вынужден был бы прервать стоическое молчание и обратиться за помощью к психотерапевту.

Чейз писал пилот «Сопрано» до террористических атак 11 сентября 2001-го, но после операции «Буря в пустыне». Прямые включения из зоны боевых действий продемонстрировали зрителям планеты, что реальность превосходит любую выдумку – безымянные GI подрываются на противопехотной мине в разы убедительнее рожденного 4 июля Тома Круза или сослуживца Форреста Гампа лейтенанта Дэна. Телевидение нанесло асимметричный удар по кинематографу, зачистив злые улицы и ликвидировав бешеных животных – не важно, быков или псов. Дэвид Чейз уже в первых эпизодах доказал Квентину Тарантино: мы, люди безвременья, всего лишь карлики, мы начинаем с малого, а заканчиваем еще меньшим, даже взгромоздившись на плечи великанов – Леоне или Мельвиля; наши опусы – бульварное, мусорное чтиво.

Не потому ли официальное занятие Тони – waste management. Легенды превратились в ошметки, в обрезки газетных сплетен и прочей макулатуры. Нынешним крестным отцам ничего другого не остается, как среди мусора жить, во прах обратясь.

«Клан Сопрано» вместе с «Сексом в большом городе» и «Безумцами» составляет святую троицу, аз-буки-веди летописи промискуитета, нездоровых зависимых отношений публики и TV series. В XXI веке максимально отдалившееся от точки отсчета человечество, загипнотизированное бесконечно уменьшающимся смыслом бытия, больше не способно выйти из дому и зайти на огонек в гости к седьмому искусству. Не красивый любовный роман, а рутинное сожительство со



«Клан Сопрано»

своими двойниками позволяет избежать панических атак. Кино уже не учит носить плащ в солнечную погоду и курить под дождем, ролевые модели почили вместе с рулевым. Не Вито, а Тони нужен зрителю: персонаж, выбравшийся из платоновской пещеры, растерявший все иллюзии, повторяющий из серии в серию: what the fuck do I know? Ни Лакан, ни Фуко, ни тем более Фрейд с Юнгом ему уже не помогут.

Сны – единственное прибежище разума, ведь сны так похожи на кино. Только упав на подушки под репликой картины Понтормо «Встреча Марии с Елизаветой», Тони познает истину. Распахиваются ворота в утерянный рай, в утраченное время, когда сильные делали слабым предложение, от которого нельзя было отказаться, когда члены Cosa Nostra не боялись пожизненного, когда «семья» значила больше родственников, когда Коппола не снял еще третью часть, а Джеймсу Кэгни не приходило в голову носить под двубортным костюмом микрофон. Честь была выше и разума, и чувства, мафия начинала и выигрывала, если ее члены исчезали навсегда, их находили на дне Гудзона, а не в программе защиты свидетелей в Пуэрто-Рико.

Все герои «Клана Сопрано» регулярно ломают «четвертую стену», обращаясь не к зрителям, а к себе. Никогда прежде произведение искусства не содержало такого исчерпывающего комментария на свой же личный гамбургский счет. Все, что происходило, происходит и будет происходить с Тони и Ко, отрефлексировано, препарировано, развенчано, не отходя от кассы, не покидая места преступления.

Все мы вышли из мешковатого пиджака Тони, вылезли из его бордового Cadillac Escalade, материализовались и выросли из его ночных поллюций и кошмаров. Путеводитель растерянных по миру образца-2020 босс Садового штата начертил на коленке, усыпанной крошками от канноли. Каждый из нас слишком стар, чтобы умереть молодым, и даже в восемьдесят является Джуниором по отношению к теням прошлого, Холденом Колфилдом, которому нет смысла беспокоиться насчет уток, где они зимуют, когда пруды Центрального парка замерзли. Утки, в отличие от людей, are doing alright, им не надо мучительно искать свою идентичность, апроприированную более привилегированной социальной группой, укравшей у итальянцев кофейники и пиццу, а у афроамериканцев джаз и хип-хоп, им не надо доказывать другим, что их жизнь что-то значит, что их шрамы от травм не затянулись и болят, что можно быть слабым и требовать невозможного, бороться за равенство и убеждаться, что справедливости не существует, что судьба – это Джокер, ее истинное лицо ты узнаешь, только испуская дух.

В то злосчастное мартовское утро 1999 года Тони Сопрано, капо из команды Джеки Эйприла, всеми уважаемого, но, к сожалению, тяжело больного босса Нью-Джерси, спустился, как обычно – босиком и в халате, – сначала за газетой, а потом к бассейну и увидел круги на воде. В его жизни не случилось ни большого всплеска, ни большого взрыва, ничего даже близко сравнимого с землетрясениями, из века в век разрушавшими родной Авеллино; все вроде бы осталось прежним и в то же время изменилось. Конец истории подкрался незаметно, на черном фоне пошли бесконечные титры, разъясняющие, кто кого играл в этом фильме, кто стоял за камерой, кто отвечал за звук. Зрители потянулись на улицу, а Тони к телевизионному пульту.

«Тон, сделай потише. Звонила твоя психотерапевт, – крикнула из кухни Кармела. – Она не сможет тебя принять сегодня, потому что ее терапевт отменил свой прием». ◆

Анна Закревская

АЛХИМИЯ

Почему мы любим Уолтера Уайта? Почему хотим, чтобы у него все получилось? Уолт совершает немыслимое. Убивает, да еще как. А мы все равно болеем за него. Парадокс.

Кристальный метамфетамин (1-й сезон)

Начинается все с летающих штанов. Сшибает с ног, завораживает, как наркотик, зачаровывает. В трусах и с пистолетом в руке Уолтер Уайт стоит один на дороге. Первое появление скучного, забитого куда-то в дебри автомойки школьного учителя химии, который, дайте ему пять сезонов, элегантно и неотвратимо превратится в «лицо со шрамом», лихо намечает контур всего предприятия. Второй, бывший ученик, а теперь напарник, Джесси Пинкман, тоже хорош – в красных трусах падает с крыши. Пинкман – прикид натурально из 90-х, самоуверенности выше крыши, мы тут искусством, а не химией занимаемся, мистер Уайт. Ангелы, кстати, тоже падают с неба.

Вот вечная дуальность бытия – хороший учитель и плохой ученик. Или хороший семьянин и плохой преступник. Или не так. Плохой семьянин и хороший преступник? Задача: превратить никчемного учителя химии в короля преступного мира. Вот так, за пять сезонов, эффектно и убедительно. Вся конструкция сериала – словно большой и просторный кристальный дворец с разноцветными стеклами витража (голубоватый мет и рыжая пустыня, лиловая Мари и оранжеватый Хэнк) – со своими трансформациями, рифмами, отражениями, контрастами, совпадениями, отблесками и едва заметным чудом в финале.

На поверхности все это, конечно, об одном главном превращении. Химия ведь наука не о материи,

«Во все тяжкие»
Breaking Bad
Создатель Винс Гиллиган
Авторы сценария Винс Гиллиган, Питер Гулд, Джордж Мастрас, Сэм Кэтлин, Мойра Уолли, Томас Шнауз, Дженнифер Хатчисон, Джон Шибан, Джей Робертс, Пэтти Лин
Режиссеры Мишель Макларен, Адам Бернштейн, Винс Гиллиган, Колин Бакси, Майкл Словис, Брайан Крэнстон, Терри Макдонаф, Йохан Ренк, Райан Джонсон, Скотт Уинант, Питер Гулд, Триша Брок, Бронуэн Хьюз, Тим Хантер, Джим Маккэй, Фил Абрахам, Джон Дал, Феликс Энрикес Алькала, Чарлз Хейд, Питер Медак, Джон Шибан, Дэвид Слейд, Джордж Мастрас, Томас Шнауз, Сэм Кэтлин
Операторы Майкл Словис, Рейнальдо Вильялобос, Артур Альберт, Питер Риниерс, Нельсон Крегг, Джон Толл, Маршалл Адамс
Художники Марк Эс Фриборн, Робб Уилсон Кинг
Композитор Дейв Портер
В ролях: Брайан Крэнстон, Анна Ганн, Аарон Пол, Дин Норрис, Бетси Брандт, Ар Джей Митти, Боб Оденкёрк, Джанкарло Эспозито, Джонатан Бэнкс, Стивен Майкл Кесада, Джесси Племонс, Кристофер Казинс, Лора Фрейзер, Мэтт Джонс, Кристен Риттер, Раймонд Крус, Дэвид Костабайл и другие
American Movie Classics (AMC), Gran Via, High Bridge Productions, Sony Pictures Television
США
2008–2013 (5 сезонов)

а об изменениях. Химикаты смешались (пятьдесят лет не своей жизни, плюс безвозвратный диагноз – неоперабельный рак, плюс семья, оставшаяся без средств к существованию), реакция пошла. Сразу, молниеносно, – неприятности. Сразу – убийство человека. Потому что оба еще не понимают, как мир устроен. В начале Уолт пытается даже от неожиданности покончить с собой, но осечка, не знает же, как устроен мир и как – пистолет.

Холодная, как «холодная война», Скайлер изо всех сил переживает, что ее скучный супруг Уолт, вероятно, курит траву. Ты что, с ума сошел? Как заботливая мамочка, она приходит разбираться, а Пинкман в это время тащит, прячет от нее их первый с Уолтом совместный труп. Хэнк Шрейдер радостно объявляет: в Альбукерке появился новый наркобарон. В это время новый наркобарон – усталый Уолт – устало чистит зубы. Несмотря на все нарастающую темноту сюжета, в чем-то парадоксальным образом сериал звучит радостно, даже светло, радует нас и радуется сам. Вот этой выдумке, красоте, недостижимой (до поры) для героев иронии, за которыми нам подарили драгоценную возможность наблюдать.

С виртуозной, невозможной или возможной только в кино (и в жизни) неотвратимостью нагнетаются совпадения: впервые Уолт осознанно убьет человека, который, оказывается, помогал выбирать колыбельку для его сына. Убить невозможно – кожей вместе с Уолтом это чувствуешь. В то же время не убить для него невозможно тоже. Запущенная химическая реакция неумолима. Уолт составляет список причин не убивать: это аморально, не смогу потом с этим жить… Ничего ты не знаешь, Уолтер Уайт. В колонке «за» – только одна: он порешит всю твою семью. Медленно и неумолимо мир начинает переворачиваться с ног на голову. Потому что у всего есть тень, изнанка, обратная сторона. Придется расправить ее, разглядеть, присвоить себе.

Первый сезон красочный. Яркие смешные наряды: у Джесси – широкие штаны, красные шапочки, у Туко Саламанки – тупого истеричного гангстера, первого в веренице мощных и нужных для саморефлексии антагонистов, – веселые узоры и блестки. Первый сезон тяжелый, тревожный. Только-только обрушились болезнь, химиотерапия, новая работа. Запустился счетчик уолтовских грехов: арестовали милого индейца, его помощника, – за кражу школьных противогазов и скляночек, совершённую, конечно, Уолтом. Бушуют Танатос и Эрос: после встречи со смертью он, как не в себе, трахает Скайлер. Всё впервые, все манит, все будоражит. Гидрофтористая кислота насквозь прожигает ванную – о сколько нам открытий… Реакция идет.

Все без исключения чувствуют эту дрожь от нелегального, опасного, запретного (от воровства – тут и Мари подключается, от секса в неположенном месте, от кубинских сигар и кое-чего еще). Химические опыты, новые вызовы, новые решения – работа кипит. Вот тут уже Уолт настоящий учитель для разинувшего рот Джесси. По-научному, притаскивая с собой какие-то склянки и знания, разносит офис Туко.

Химия, йо! Вместо невинно-белого расцветает сверкающий синий мет. А бесцветный Уолт переодевается в зеленое – ярче, злее, алчнее. Надо же, оказывается, получается. Сердце у тебя на месте. Хэнк говорит об Уолте. Ничего ты не знаешь, Хэнк Шрейдер. Или, наоборот, знаешь больше, чем думаешь. Эта история на самом деле про тайну, которая всегда мерцает где-то на задворках жизни.

Кровь, пот и слезы (2-й, 3-й и 4-й сезоны)

Закрутилось, завертелось, ураганным калейдоскопом пронесутся три сезона. Кровь вперемешку со слезами. Краски мрачнеют, а рифмы и контрасты, броские, небывалые, всё нарастают. Сюжет затягивается в смертельную, идеальную и логичную, петлю. Скайлер кокетливо появляется в начале второго сезона в зеленой косметической маске. Разрастается Тень и новоприобретенная персона бывшего учителя химии – теперь он Хайзенберг с бритой головой (кстати, ничего нельзя приобрести, не утратив, Уолт). А Скай начала курить. А у Хэнка панические атаки. А от Джесси в работе никакого толку, если честно. Только он – та толика человечности, которая так нужна Уолту в этом путешествии, чтобы вернуться потом домой. Джесси готовит девушке завтрак, возится с детьми и раз за разом переживает новую смерть, новое убийство, присваивая себе, переваривая за всех остальных.

Мир наполняется новой образностью. Дома у Джесси полосатые тени от жалюзи, а брюнетка Джейн – настоящая нуаровская фам фаталь. Тут же рядом возникает, как черт из табакерки, поэтический, будто прямиком из коэновского «Фарго», Сол Гудман – криминальный, безвкусный, упоительный адвокат. В приемной, как в курятнике, а сам он, шут, паяц, балагур, жнец и на дуде игрец, сначала посмеивается над Уолтом и его неумением вести дела, на пальцах объясняет Джесси, что такое отмывать деньги, пока постепенно не становится главным, шокированным и испуганным, наблюдателем заглавной трансформации.

Опухоль уменьшилась на восемьдесят процентов, а Уолт злой как черт. Дайте же мне причину дальше работать! Зло спаивает сына. Мой сын. Моя бутылка. Мой дом. А жизнь молчит – теперь это только твое решение. Снайперски точным совпадением у Уолта рождается девочка в те же мгновения, как он позволяет другой девочке умереть. Хайзенберг все мечется – то пропадая, то проявляясь все четче и четче, пока наконец Тень не занимает все не положенное ей место. В конце второго сезона Уолт облачается в малиново-красное одеяние – рухнул самолет (по его вине), а с ним весь старый мир.

Тем временем в глянцеватую американу идеально-квадратного штата Нью-Мексико проползает глиняно-желтая, чужая и страшная, вечная соседка Мексика. С ее древними богами, и алтарями, и близким, как нигде, Солнцем, и черепами, и масками смерти, и фатализмом. Появляются мексиканские братья-близнецы – молчаливое зло в квадрате. Каким-то жутким парадоксом прорезает повествование необъяснимая до поры сцена, когда эти пуленепробиваемые и страшные

«Во все тяжкие»

одинаковые великаны вдруг ползут по-пластунски по пыльной дороге к самодельному алтарю – а там нарисованный лик Хайзенберга, их врага номер один. А потом столь же жуткой рифмой один из близнецов окажется без ног в больнице и снова поползет – теперь уже по направлению к живому Уолту, оказавшемуся за стеклянной дверью.

Хайзенберг живет в отражении своих врагов, и Мексика принесет Уолту его главного противника – блистательного Густаво «Гуса» Фринга с его куриными крылышками, фальшивой и страшной улыбкой, хищными глазами убийцы, который, как конфетами ребенка, заманивает Уолта в кабалу наркоторговли обещаниями новой лаборатории. Они тоже почти братья-близнецы – примерные граждане и добропорядочные отцы семейств, прячутся у всех на виду. Хэнк помогает Уолту с переездом, подмигивает: «Что в сумке? Кирпичи?» «Полмиллиона долларов наличкой», – не моргнув глазом отвечает правду Уолт.

Окончательно старый мир уходит (середина третьего сезона) в до слез поэтической сцене разрушения неуклюжего фургончика, с которого когда-то все начиналось. Вместо фургончика вырастает страшный кадавр – новая лаборатория, слишком эффективная, как Гус, слишком безупречная.

Вместе с Тенью проснулась сила, а что с ней делать, Уолт пока не знает; я хороший, я хороший, это я для семьи, повторяет как заведенный, чтобы себя убедить, накидывается на полицейского, за что получает в глаза; Уолт, займись уже делом. Ругается на Майка, наемного киллера, который к тому же за всеми трупы убирает, хорошая же у тебя работка. А Майк – профессионал просто загляденье – отвечает: да-да, мне нравится, я получаю от нее удовольствие. Ага! Вот уже замерцал ответ на твой вопрос, Уолт. В сущности, готовя отраву для подзаборных наркоманов, которым и дела нет до химической чистоты и научной

красоты, он занимается чем-то по-настоящему сложным, бесполезным и нужным – только для себя… искусством, наверное.

Но потихоньку всех остальных вокруг уже затягивает куда-то в бездну. Скайлер тонет – сначала на словах, а затем васильковым колоколом по-настоящему уходя под воду (полуосознанная попытка самоубийства). Жизнь одержимого теперь Хэнка постепенно рассыпается. Может быть, Уолтер Уайт – его ангел-хранитель, но Хайзенберг – уж точно его проклятие. Тем временем жизнь издевательски приносит еще одного ангела – химика и поэта Гейла Боттикера, которого Уолт вынужден прогнать ради дьявольского Джесси. Империя, стоящая – как все на первый взгляд безупречное – на хрупких-хрупких ножках, закачалась, зашаталась. Каждый новый враг сильнее предыдущего, каждое новое – вынужденное или уже нет – убийство страшнее и разрушительнее. Джесси, сначала отговаривая Уолта от окончательно чудовищного, ничем не оправданного шага, сам вынужден это сделать – убить солнечного зайчика, олененка Бэмби, Гейла. Всё, теперь только слезы.

Золото (5-й сезон)

После невообразимого убийства своего главного врага (еще в зеленом) и прибрав за собой Уолт переодевается в королевский синий, корону Гуса ему! С бокалом виски наперевес принимает Джесси у себя дома. Ну что может быть страшнее роботоподобного, исключительно эффективного злодея, бизнесмена и убийцы без страха и упрека? О, есть кое-что пострашнее. Почти совсем незаметно проползают в сюжет быдлообразные нацисты.

А Уолт тем временем ведет себя, будто он бог: Хайзенберг расправил плечи. Наслаждается магнетической властью над несчастным Джесси. Они даже снова начали варить, работают, довольные. Уолт ни с того ни с сего говорит что-то оптимистичное про девушку Джесси (нет, она тоже умрет). Как будто все хорошо. Наконец у нас всё есть, сами за всё отвечаем, никаких Гусов, кайф. Вот только зря убитый Тоддом ребенок… Это Уолт, потеряв берега, сам предложил оставить этого бравого молодчика, племянника какого-то непонятного неонациста… Зазнавшись, заигравшись, решил, что окончательно неуязвим. Педаль сцепления с реальностью больше не работает. И тут же случается финальная катастрофа – в пустыне, где так много земли, самой реальной из стихий, нацисты заберут всё: заработанные деньги, Джесси и Хэнка (в рабство и в могилу соответственно), смысл.

Осознать потерю вновь помогают цвета. Даже потрясенная Мари Шрейдер переоделась из неизменного лилового в черный. Или вот Сол – он тоже изменился. От бирюзовых рубашек и васильковых галстуков перешел к новой собранности и сидит в неожиданной для себя скромной белой рубашке, смотрит неверящими глазами на Уолта. А поверженный идол Уолт пока его не слышит. Вот этого все еще злого, пока еще неуязвимого короля уносит жизнь в почти противоположный

оранжевому Нью-Мексико синий и холодный штат Нью-Гэмпшир. Там тоже все блестит невозможной синевой – грузовик, небо, пуховик безымянного помощника в этой новой жизни, но синевой не королевской, а морозной, отрезвляющей. Уолтер думает, живет еще по-старому, а курточка у него уже новая, с мехом. О Хайзенберг, приди же на помощь. А Хайзенберг молчит, только в неуместной на севере шляпе еще теплится. Завтра, завтра. Завтра пойду быть Хайзенбергом, крушить всех и вся. А пока надо разжечь синий огонь.

Главное же происходит за кадром. Уолт замерз. Надел очки в толстой оправе. Отрастил волосы. Старый и больной, стал похож то ли на дровосека, то ли на лешего – Хайзенберг ушел незаметно. В тот невидимый нами месяц, что Уолтер был один, без связи, без людей, без телевизора – в тотальной самоизоляции, один, – произошло чудо. Он снова изменился.

Финал получился алхимически золотым. Уолт вернулся, взял да и спас всех, вытащил Джесси из рабства, построил робота, расправился с нацистами, как мог исправил то, что натворил, вернул мир назад, восстановил утраченное время. Пройдя полный круг трансформации, еще раз умер при жизни, чтобы не умереть при смерти. Говорят, вся эта финальная триумфальная свистопляска приснилась или привиделась ему на том свете. Ну уж нет. В этом мире все по-настоящему. Слишком мучительно и пронзительно звучат слова, когда Уолт отвечает наконец на мучающий его и нас вопрос: я делал это для себя, мне нравилось, у меня получалось, поэтому и делал.

Мы любим Уолта, потому что он набрался смелости делать что хотел, пусть и с катастрофическими последствиями. Потому что был готов отправиться на поиски смысла в самые неожиданные места – даже в свою собственную страшную Тень, из которой парадоксальным образом добыл крупицы золота. А что если главный героизм нашего времени – это умение выдерживать парадоксальность жизни, смотреть в глаза страшному и не отворачиваться? ◆

Наталья Сиривля

ТРИ ПЕСНИ О РОДИНЕ

В апреле этого года канал Showtime завершил показ главной шпионской саги десятилетия — сериала «Родина» (Homeland). Импульсом к его созданию послужил израильский сериал Гидеона Раффа «Военнопленные» (Hatufim; 2009—2012), а своеобразным отголоском в отечественном кино/телепространстве в 2015 году стал римейк, или адаптация, первого сезона американской «Родины» в исполнении Павла Лунгина и Тамаша Тота. Так что любопытно сопоставить все три «песни о Родине» на предмет пафоса, интонации, оптики, с какими препарируется и подается ныне крайне запутанная и все более далекая от хрестоматийности коллизия: человек и его страна.

1

«Военнопленные» задумывались, снимались и выходили в эфир на фоне грандиозной эпопеи, связанной с освобождением Гилада Шалита. Первый сезон – в атмосфере отчаянного торга с ХАМАС, многотысячных демонстраций, заявлений мировых лидеров с трибуны ООН и яростных дискуссий внутри страны: стоит или не стоит жизнь одного израильского солдата свободы, предоставляемой сотням палестинских головорезов. Второй сезон демонстрировался, когда Шалит уже вернулся в страну, и Израиль с гордостью показал всему миру: мы за ценой не постояли, жизнь нашего соотечественника бесценна! Понятно, что этот всплеск национального самолюбования требовал какого-то противовеса – им-то и стал сериал Гидеона Раффа про то, какую травму возвращения переживает человек, много лет проведший в плену.

Сюжет «Военнопленных» прямых пересечений с историей Гилада Шалита не имеет. Тут три героя – Нимрод, Ури и Амиэль, который в первом сезоне

«Военнопленные»
Hatufim
Создатель Гидеон Рафф
Автор сценария, режиссер Гидеон Рафф
Оператор Итай Не'еман
Композитор Амит Познански
В ролях: Ишай Голан, Йорам Толедано, Яэль Абекассис, Мили Авиталь, Асси Коэн, Ади Эзрони, Абдалла Эль-Акал, Салим Дау, Яэль Эйтан, Гай Селник, Микки Леон, Шмуэль Шило и другие
Keshet Media Group
Израиль
2009–2012 (2 сезона)

«Родина»
Homeland
На основе сериала Гидеона Раффа «Военнопленные»
Создатели Хоуард Гордон, Алекс Ганса
Авторы сценария Хоуард Гордон, Алекс Ганса, Гидеон Рафф
Режиссеры Лесли Линка Глаттер, Майкл Куэста, Дэниел Эттиас, Алекс Грейвз, Кит Гордон, Такер Гейтс, Кларк Джонсон, Сет Манн, Майкл Оффер, Гай Ферленд, Майкл Клик, Джеффри Начманофф, Карл Франклин, Шарлотте Зилинг, Брэд Тёрнер, Джон Дал, Лодж Керриган, Джереми Подесва, Дэвид Семел, Даниель Минахан, Дэвид Наттер, Джеффри Рейнер, Джон Дэвид Коулз, Нельсон Маккормик
Операторы Дэвид Клайн, Нельсон Крегг, Джорджо Скали, Крис Мэнли, Питер Леви
Художники Джон Ди Кретщмер, Джерри Флеминг, Донал Вудс, Патти Подеста
Композитор Шон Коллери
В ролях: Клер Дейнс, Мэнди Пэтинкин, Руперт Френд, Мори Стерлинг, Эф Мюррей Абрахам, Дэмиен Льюис, Морена Баккарин, Джексон Пейс, Морган Сейлор, Диего Клаттенхофф, Элизабет Марвел, Дэвид Хэрвуд, Трэйси Леттс, Лайнас Роуч, Дэвид Марсиано, Марк Мозес, Назанин Бониади, Энни Харгривз, Джеймс Рэбхорн, Сара Соколович, Джейк Уэббер, Коста Ронин, Сандрит Холл, Бо Бриджес, Сэм Треммел и другие
Cherry Pie Productions, Fox 21, Keshet Broadcasting, Showtime, Teakwood Lane Productions
США
2011–2020 (8 сезонов)

«Родина»
Авторы сценария Михаил Шульман, Павел Лунгин
Режиссеры Павел Лунгин, Тамаш Тот
Операторы Леван Капанадзе, Иван Мамонов
Художники Олег Смаровский, Мария Турская, Александр Харин
Композитор Алексей Айги
В ролях: Владимир Машков, Виктория Исакова, Мария Миронова, Сергей Маковецкий, Андрей Мерзликин, Мария Шалаева, Тимофей Трибунцев, Валериу Андрюцэ, Алиса Хазанова, Илья Исаев, Аркадий Парсегов, Софья Хилькова, Владимир Вдовиченков и другие
ВайТ Медиа
Россия
2015 (1 сезон)

считается погибшим и присутствует на экране лишь во флэшбэках и в качестве призрака рядом с доходящей от отчаяния младшей сестрой Яэль. Позже выясняется, что он жив. В плену все они провели не пять с половиной лет, как Шалит, а семнадцать. Целую жизнь. И плен их сломил. Брутальный «альфа» Нимрод считает, что своими руками до смерти забил Амиэля, выбрав между ним и Ури, к виску которого в тот момент тюремщики приставили пистолет. Тихий Ури за пайку, за возможность помыться и выйти на свет учил математике мальчика Исмаила – сына их главного надсмотрщика Джамаля. Их ломали азартно, целенаправленно, с огоньком, с любознательным садизмом ребенка, препарирующего живую лягушку: натуралистические сцены избиений, пыток, подстав, унижений, фальшивых расстрелов и несостоявшихся шансов сбежать занимают в первом сезоне ощутимую долю экранного времени. И из плена Нимрод и Ури возвращаются этакими седыми детьми: беспомощными, потерянными, болезненно привязанными друг другу. Сбежав от родных, ходят, взявшись за руки, прижимаясь плечами, как будто все еще скованы одной цепью. Но весь век ведь так не проходишь. Каждому предстоит заново вписаться в необратимо ушедшую вперед за семнадцать лет жизнь.

Все непросто. Жена Нимрода Талия – красивая, правильная, железная женщина, жизнь положившая на его возвращение. И она его бесит. Бесит, что он не может заняться с ней сексом – тело каждый раз вспоминает удары током по гениталиям. Бесит, что она сделала карьеру, встала на ноги и теперь снабжает его карманными деньгами, как мальчика. Что норовит контролировать. Что в голове у нее проложены рельсы: как надо, и шаг вправо, шаг влево – побег. Великовозрастная дочь Дана – красотка в форме ЦАХАЛ трахается напропалую со взрослыми мужиками, избывая травму безотцовщины. Сын-подросток, которого Нимрод вообще не знал (он родился после того, как отца взяли в плен), трусит и норовит откосить от армии. У Нимрода нет сил решать их проблемы – и это тоже бесит, равно как и работа в дизайнерском бюро у приятеля, куда героя берут из милости, предоставляя перекладывать бессмысленные бумажки… Он – никто, и ему уже не подняться, а у бывших друзей и подружек богатые дома, дорогие рояли, цветущая, расслабленная, осмысленная, нормальная жизнь…

В семействе Ури тоже локальный ад. Невеста Нурит не дождалась, вышла замуж за его брата Яки, и у них сын – двенадцатилетний Асаф. Ури тоскует, Нурит разрывается между братьями, ребенок того и гляди впадет в депрессию перед бар-мицвой, а старик отец от бессилия всех ненавидит… И со всем этим надо как-то жить, улыбаться, посещать мероприятия, исполнять обязанности, отвечать на вопросы и смотреть в раненые глаза сестры Амиэля, которая хочет знать, как он погиб…

Но и это не главное. Главное – бумажка с телефоном, которую тюремщик Джамаль перед освобождением сунул Нимроду, взяв с него клятву, что он позвонит. Что это? Вербовка? Связь с исламистским подпольем? Что их ждет, чем все это грозит, что от них потребуется, как

«Военнопленные»

далеко они зашли? Шифруясь от пристально наблюдающего за ними психиатра из разведки Хаима и его сексапильной напарницы Ирис, герои нервно, тайком тянут эту ниточку, и она приводит их в арабский автосервис на границе с Ливаном – в семью, которая ежемесячно получает пособие от МОССАД, а на стенке там висит точно такая же фотография, что и в доме Джамаля. Выясняется, что родина все это время отлично знала, где содержат ее плененных детей. Что Джамаль, брат погибшего хозяина автосервиса, был внедренным агентом в группировке, которой руководит шейх Кассаб. Что несчастный Амиэль, якобы убитый Нимродом, жив и Джамаль, предчувствуя скорый конец, уговорил его занять свое место, принять ислам, жениться на дочери шейха Лейле и продолжать игру спецслужб. Выясняется, что ад, через который они прошли – заточение, пытки, страдания близких, искалеченные души, истерзанная совесть, отнятая жизнь, – все это ради контроля, ради того, чтобы родина могла держать заклятого противника на поводке.

В первом сезоне шпионская линия проходит пунктиром на периферии семейно-социально-бытовой драмы. Во втором она становится доминирующей. Кульминация – операция «Иегуда» по вызволению Амиэля с помощью «похищенного» людьми Кассаба суперсолдата Нони. Но и тут повествование не прибивает окончательно к берегу чистого жанра. В фокусе все то же – граничащая с безумием упертость спецслужб, пытки, жестокость, хрупкость семьи, мучительный выбор. Для того чтобы уйти, Амиэлю приходится отравить Кассаба и предать чудесную, искрящуюся, любимую и любящую его Лейлу. Вновь разрушенная жизнь, развороченная душа… И в финале вернувшийся в свой старый дом к сестре и собакам (они с сестрой держат собачий приют) Амиэль сбривает перед зеркалом вахаббитскую бороду и с тупым отчаянием смотрит на себя: кто ты? Как тебя зовут? Он вообще есть? Или из зеркала смотрит пустая человеческая оболочка?

«Родина» (США)

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

Существует байка: Черчиллю во время войны предложили урезать бюджет Министерства культуры и он ответил: а за что же нам тогда воевать? Израиль – сплоченное, вечно воюющее государство – ныне, похоже, сталкивается с дилеммой: если война посягает на автономное «я», на внутреннюю свободу евреев, за что же тогда воевать? По сути, «Военнопленные» – история освобождения из плена: вражеского, домашнего, какого угодно. Каждый из героев проходит мучительный путь избавления от внешнего давления, от любого навязанного «надо», от всяческих манипуляций и лжи. В финале Ури, узнавший о том, что у него рак, отказывается лечиться и, оставив Нурит брату с племянником, уезжает в одиночестве путешествовать напоследок. Нимрод, порвавший было с семьей, заново делает предложение Талии. И только Амиэлю как будто не повезло. Большой знак вопроса, завершающий эту линию, был возможной заявкой на следующий сезон. Но Гидеон Рафф отказался его снимать. То ли потому, что тема оказалась исчерпана, то ли потому, что он и его компания продали права на адаптацию американцам и толкаться с ними локтями на этой поляне было уже дальше бесперспективно.

2

Все то, что в израильском сериале казалось случайным, спонтанным, даже неряшливым, вся эта «жизнь врасплох» у американцев немедленно улетучивается, и «Родина» начиная с пилота являет собой стопроцентно отлаженное телевизионное шоу с не отпускающим ни на минуту сюжетом, идеальным кастингом, крепкой режиссурой, виртуозным изображением и прагматичной музыкой.

Американский сериал начинается, в сущности, там, где заканчиваются «Военнопленные»: солдат, тайно принявший в плену ислам, возвращается героем домой, и мы не знаем, чего от него дальше ждать.

Авторы адаптации Хоуард Гордон и Алекс Ганса твердой рукой сократили число пленников с трех до полутора (считавшийся погибшим чернокожий снайпер Том Уокер появляется совсем ненадолго в восьмой серии первого сезона и погибает в конце двенадцатой), объединив в образе главного героя, сержанта морской пехоты Николаса Броуди (Дэмиен Льюис), черты Нимрода (Броуди считает себя убийцей боевого товарища), Ури (учит в плену сына своего тюремщика) и Амиэля, сменившего веру. Герой в американской версии не просто сломлен. Он – жертва варварской операции на психике (механизм подробно рассказывают в сцене лекции про стокгольмский синдром): сначала тебя долго пытают, потом ампутируют личность, вынимают внутренний стержень, заставив совершить неискупимый грех – убийство товарища, а потом всё возвращают обратно – веру в Бога, надежду на искупление, человеческое достоинство, сочувствие, доверие, привязанность близких… Только теперь это все другое: другой бог, другое понятие долга, другие близкие… Рана затягивается, человек живет и к прежнему себе вернуться не может, поскольку это означает вновь пройти через невыносимое состояние, когда все кишки наружу. В цельнометаллической оболочке идеального американского героя войны – вроде майора Ричарда Уинтерса, которого Льюис играл в сериале «Братья по оружию» (Band of Brothers; 2001), – тикает бомба, и, надо отдать должное кастингу, оболочка эта настолько обаятельна, харизматична и убедительна, что зритель на протяжении трех сезонов готов прощать Броуди все: ложь, предательство, заказные убийства, наркозависимость и даже пояс шахида, надетый с намерением взорвать первых лиц государства, – в надежде, что кому-то как-то удастся расколдовать это чудище и дать герою возможность прийти в себя.

Этим кем-то и становится сотрудница ЦРУ Кэрри Мэтисон (Клер Дейнс). Ее прототип в израильском сериале – Ирис, бойкая напарница военного психолога Хаима (ставшего, в свою очередь, прототипом для аналитика ЦРУ Сола Беренсона), которая бестрепетно соблазняет Ури в оперативных целях; в «Военнопленных», надо сказать, безуспешно. Там это роль, очевидно, второго плана, но в образе тренированной симпатичной оторвы, которая по ходу дела влюбляется в своего подопечного, чувствуется большой сюжетный потенциал, который авторы адаптации использовали на 1500 процентов.

Кэрри Мэтисон – хрупкая блондинка, страдающая биполярным расстройством, сгусток неукротимой энергии: «вижу цель, не вижу препятствий», чудо природы, бриллиант в короне ЦРУ – единственная, кто не верит, что Броуди чист. У нее есть информация, что Абу-Назир, террорист номер один после смерти бен Ладена, завербовал пленного американца, и Кэрри устанавливает слежку за Броуди, утыкав весь его дом жучками. Она следит за ним сперва незаконно, потом по ордеру, добытому мудрым наставником и покровителем Солом Беренсоном (Мэнди Пэтинкин), параллельно влюбляется в объект, а когда ордер заканчивается и слежку снимают, в нарушение всех инструкций

идет на личный контакт. Дело завершается бешеным пьяным сексом. Но дальше – больше, роман развивается. Кэрри везет Броуди, выгнанного женой, в живописный фамильный домик у озера, и там у них уже все происходит стрезва, медленно, нежно, по-настоящему. Но Кэрри прокалывается на мелочи, Броуди понимает, что она следила за ним, посылает к черту и соскакивает с крючка.

Дальше каждый из них катится вниз по наклонной плоскости. Броуди, следуя плану Абу-Назира, делает стремительную политическую карьеру, становится сенатором и обзаводится поясом смертника. А Кэрри, получив сотрясение мозга в результате взрыва, устроенного не ко времени воскресшим Уокером, впадает в состояние грогги и в полубезумии лепит на стене гигантскую схему преступлений Абу-Назира. Она понимает, что тот задумал двойной теракт, что снайперским выстрелом Уокера дело не ограничится. Но против кого? Что движет противником? И кто ответствен за главную часть? Кэрри сдуру звонит со своими догадками и вопросами Броуди, и тот, поняв, что она подобралась слишком близко, бестрепетно сдает ее начальству, сообщив, что она спала с ним. Кэрри с позором выгоняют с работы. Все идет по плану. Уокер стреляет и убивает какую-то мелкую сошку в преддверии торжественного мероприятия. Всех участников скопом, не проверяя, загоняют в укрытие, где Броуди и должен взорвать себя вместе с вице-президентом Уолденом и еще кучей высших военных и гражданских чинов. Па-да-па-пам!

Но Кэрри и тут не сдается. Став свидетелем выстрела, складывает у себя в голове два и два и несется к Броуди домой, где пугает до полусмерти его дочь Дану: сумасшедшая тетка несет дикий бред, что ее папа – шахид, и требует позвонить отцу в бункер, остановить теракт. Дана звонит в полицию, Кэрри забирают в наручниках, но потом девочка все же звонит отцу, и тот передумывает взрывать себя. Подлец и военный преступник Уолден, ответственный за гибель восьмидесяти детей под обломками исламской школы, снесенной американской ракетой, остается жив, а оба героя в ауте. Заканчивается все тем, что Броуди убивает Уокера, бывшего боевого товарища (то есть уже на самом деле совершает тот смертный грех, что когда-то его сломал). А Кэрри лечат электрошоком.

В начале второго сезона оба героя на дне. Но тут в руки Кэрри случайно попадает предсмертная видеозапись Броуди, и все закручивается по новой. Кэрри вновь на коне. Она, единственная, была права. Броуди – враг. Его арестовывают. Допрашивают, и в ходе допроса Кэрри удается его перевербовать, точнее, расколдовать. Делает она это посредством какого-то совершенно немыслимого – «кишки наружу» – психологического стриптиза. Она говорит Броуди о своей любви, о том, что он предал ее, растоптал, унизил, а она все равно любит его как дура. Это – не хитрость. Всё правда от первого до последнего слова. Это – гениальный, интуитивный ход. Для того чтобы так раскрыться, нужно верить: то, что ты открываешь, – бесценно. Кэрри обнажает

перед Броуди свою душу, подает сигнал, и «убитая» душа Броуди начинает трепыхаться в ответ. Он соглашается сотрудничать. Дальше общими усилиями они изничтожают Абу-Назира, а заодно и противного вице-президента Уолдена. Вместе едут в домик у озера, строят планы… В ее глазах в кои-то веки плещется не готовность бежать, стрелять, спасать мир, а нежная, всецело готовая отдать себя бесконечность, в его – ласковое изумление и восторг. Он готов принять ее с ее болезнью, она – со всеми ужасными поступками, что он совершил.

Кажется, что они смогут быть вместе, но создатели сериала не оставляют героям шанса на мирную жизнь. Взрыв в Лэнгли на траурной церемонии по Уолдену, две сотни трупов, взрывчаткой была начинена машина Броуди. Ему ничего не остается, как податься в бега. А Кэрри, доставив его к канадской границе, возвращается на пепелище, чтобы заново вместе с Солом отстраивать безопасность страны и выяснить для начала, кто на самом деле стоял за взрывом. Выяснение заканчивается тем, что Броуди в третьем сезоне становится пешкой в очередной шпионской игре и его публично казнят за убийство ставшего ненужным ЦРУ иранского лидера – на глазах у Кэрри вешают на подъемном кране на пустыре. Собственно, такова судьба практически всех рискнувших влюбиться в Кэрри героев. Она воюет, и преданные солдаты оправляются в расход один за другим. Правда, плодом ее минутной настоящей близости с Броуди становится девочка Френни – вылитый отец: рыжие волосенки, голубые глаза, – но и от нее Кэрри постепенно отказывается, а к концу восьмого сезона окончательно теряет возможность когда-либо увидеться с дочкой.

Итак, в отличие от «Военнопленных», американская «Родина», приблизившись к точке, где для героев брезжит возможность жить в мире со своею душой, минует эту развилку и вновь заворачивает на очередной виток шпионской войны. Почему? Не только из соображений show must go on. Дело, видимо, в том, что для Израиля война – данность, «стабильное» состояние. Она была, есть и в обозримом будущем не прекратится, так что важнее сосредоточиться на решении внутренних, экзистенциальных проблем.

Для Америки война – шок, проблема. После 11 сентября страна ввязалась в кучу конфликтов по всему миру и теперь не знает, как отползти. Враг повсюду, он иррационален, непредсказуем, непостижим, и государство – мировой шериф – размахивает дубинкой, воюя с полчищами бесформенной тьмы, раз за разом промахиваясь и попадая себе по больному месту. Кэрри в сериале, собственно, и есть Родина. Исключительная, бесстрашная, несгибаемая, бесконечно притягательная, с манией величия и гибрисом до небес. Раз за разом Кэрри пытается выяснить, кто враг, рассеять тьму, отвести беду, навести порядок и также раз за разом вынуждена созерцать ряды трупов (символический кадр, неизменно возникающий в каждом сезоне), ставших невольным результатом ее усилий. Ее биполярное расстройство не просто личная особенность или дань политкорректности – это способ сбросить

невыносимое напряжение. Каждый раз после душевной травмы Кэрри выходит из нормы, впадает в безумие, зритель ее жалеет, но потом девушка вновь собирается и с чистой совестью идет воевать дальше.

Образ Кэрри как символ родины, бесконечно сражающейся с разбуженным ею хаосом, оказался настолько емким, что сериал на десять лет без малого стал своего рода концентрическим зеркалом внешней и внутренней политики США.

Сама структура шоу от сезона к сезону существенно не меняется. В каждом две сюжетные арки, уверенно сходящиеся и подпирающие друг друга в финале. В каждом масштабная угроза: бунт, покушение или теракт. В каждом устойчивая колода персонажей: враг, который, впрочем, в следующем сезоне вполне может оказаться союзником; объект вербовки с целью подобраться к врагу (он вызывает сочувствие, но обычно идет в расход); предатель или просто «полезный идиот» – слабое звено в обороне (в четвертом сезоне, действие которого происходит в Исламабаде, это профессор-плагиатор, муж посла Деннис Бойд, который сливает государственные секреты пакистанской ISI и пробалтывается про туннель, через который талибы захватывают посольство); коллеги, представители дружеских/враждебных спецслужб – эти меняют вектор по обстоятельствам; мудрый наставник Сол Беренсон, который снова и снова возлагает на плечи Кэрри очередную миссию, которая, понятно, невыполнима (Сол – весьма амбивалентный герой, и, дабы придать ему «положительности», рядом неизменно присутствует более циничная версия персонажа – Дар Адал, ветеран тайных операций и глава заговорщиков в одном из сезонов); соратники – универсальный солдат Питер Куинн, универсальный хакер Макс, универсальный финансовый аналитик Фара в третьем и четвертом сезонах, а также целая команда специально обученных ниндзя – в седьмом; семья – сестра Мэгги, ее муж и дети, папа Фрэнк и подрастающая от сезона к сезону малышка Френни; ну и сама Кэрри – королева воинов, которая периодически хочет демобилизоваться, но обстоятельства снова и снова зовут ее в строй.

При этом заметно, как от сезона к сезону «сердце тьмы» все более неотступно приближается к «сияющему городу на холме». Абу-Назир, Маджид Джавади – шишка из КСИР, устроивший теракт в Лэнгли, а также Хайсам Хаккани – талибанский полевой командир, захвативший в четвертом сезоне посольство в Исламабаде, – это все же враги извне. В пятом сезоне, действие которого происходит в Берлине, воду мутят уже местные хакеры и журналистка Лора Саттон, не ведающая, как и Кэрри, сигнала «стоп», а химическую атаку в метро норовят устроить члены запрещенной ячейки ИГИЛ, имеющие законное гражданство Германии. В шестом сезоне яблоком раздора становится Элизабет Кин – избранный президент США, мстительная, упертая стерва, против которой работает уже целая ботоферма во главе с Бреттом О'Киффом – потерявшим берега нарциссом-телеведущим, а представители местных элит плетут заговор с целью грохнуть Кин еще до инаугурации. В седьмом сезоне гражданская война в США разгорается. Попытка

«Родина» (Россия)

арестовать О'Киффа перерастает в бунт вооруженных до зубов реднеков, и бензинчика в этот костер подливают русские в лице харизматичного гэрэушника Евгения Рогова. И в конце концов, чтобы спасти лицо государства, Кэрри с командой приходится лететь в Москву, чтобы похитить Симон Мартин – капитана ГРУ и по совместительству любовницу госсекретаря, приставленную к нему, чтобы повесить на Белый дом подстроенное русскими убийство заключенного в тюрьму генерала Макклендона. Обеспечивая эвакуацию ценного свидетеля, Кэрри сама попадает в плен, и русские возвращают ее через семь месяцев уже полностью невменяемой.

Восьмой сезон можно было бы и не снимать, но очень хотелось (хоть как-то плюнуть в лицо администрации Трампа). Дело в том, что прежде брешь в обороне создавали люди, наделенные какими-то все же значимыми пороками: амбиции, карьеризм, страсть к деньгам… В восьмом сезоне к мировой катастрофе, то бишь войне между ядерными державами, ведет уже чистая, беспримесная глупость. Случайная гибель нормального президента Ральфа Уорнера, воцарение абсолютного ничтожества Бенджамина Хейса – и вот уже пакистанские тактические комплексы с ядерными боеголовками стягиваются к афганской границе, чтобы превратить в радиоактивный пепел 20 тысяч американских солдат. Дальше, понятно, ответный удар, еще удар – и пиши пропало. Чтобы предотвратить этот ужас, Кэрри приходится «обокрасть» Сола, сдав его самый ценный источник в Кремле, и окончательно перейти на сторону русских. В финале она уже проживает в Москве, посещает с Роговым джазовые концерты и пытается шпионить в пользу навеки оставленной родины, передавая сведения, которые – к гадалке не ходи – на сто процентов окажутся дезой.

«Родина» (Россия)

Полная капитуляция. Война проиграна. Нет, собственно, Америка на месте, никто не собирается на нее нападать. Проиграна война за доминирование, за право регулировать мировой порядок, за право диктовать «варварам» свои взгляды на мир. Хрупким равновесием мира распоряжаются уже не ветераны «холодной войны», тут правят не рациональные соображения, не традиционные правила джентльменских шпионских игр. Мир – как мячик – в руках у всех, у каждого, кому только вздумается в него поиграть. Таков итог неумолимого, неуправляемого процесса глобализации, который Америка, как выясняется, не в силах ни контролировать, ни возглавить.

3

А что у нас?

Первый вопрос, который задаешь себе в ходе просмотра российской «Родины»: зачем?

И израильский, и американский проекты принципиально, полемически, азартно взаимодействуют с политической злобой дня. Наш снят так, чтобы у зрителя в голове, не дай бог, не возникло каких-либо реальных ассоциаций. Дело происходит в 1999 году, в самом начале второй чеченской войны, но слово «Чечня» не звучит с экрана ни разу. Упоминается лишь условный Северный Кавказ, и главный враг тут – арабский террорист бен Джалид, на которого охотятся с помощью мобильного телефона, а главный герой – офицер спецназа ГРУ, побывавший в плену, который собирается взорвать мавзолей, натянув на себя пояс шахида. Но зрителю-то память еще не отшибло. Он-то помнит прекрасно, кого на Северном Кавказе ликвидировали с помощью мобильного телефона и какие взрывы гремели в Москве, Буйнакске и Волгодонске в том самом роковом 1999 году.

Ладно, положим, историческая реальность создателей не волновала. И все затевалось лишь ради киношных амбиций, рейтингов и финансов. Захотелось покадрово переснять чужое и показать: мы не хуже американцев. Но и тут возникли неразрешимые сложности. И финансов таких нет, хотя в этом смысле, кажется, выложились по полной. И ритм повествования совершенно иной: как ни старались, процентов пятнадцать американского материала в наше кино не влезло. И с кастингом просто беда, хотя набрали на все роли актеров первого ряда. Ну нет у нас актрисы, сопоставимой по уровню и темпераменту с Клер Дейнс. Ее и нигде в мире нет. Она уникальна. А Виктория Исакова, назначенная на роль Анны Зиминой, оперативника некоего контртеррористического центра, – томная красавица, этакая фарфоровая чашка с аристократической щербинкой, – выглядит на экране как холеная среднестатистическая милиционерша из сериалов, а когда наступает момент ей играть безумие, прячется за гримом и безнадежным кривлянием.

Кэрри нет. Есть некая мало адекватная барышня, которая ведет расследование. И соответственно вся тяжесть повествования ложится на плечи майора/полковника Брагина (Броуди в американской «Родине»), которого играет Владимир Машков. Машков, безусловно, актер с харизмой, но очень далекой от той, какой обладает Дэмиен Льюис. Там – цельный, плакатный герой войны, подвергшийся варварской вивисекции, здесь – русский человек на рандеву с невнятными обстоятельствами. А русский человек, как известно, «широк». Он привык существовать в режиме: думаю одно, говорю другое, а делаю третье. Он привык веками жить с фигой в кармане в плену у собственной родины, избывая тоску по субъектности в мечтах о побеге. Тут же, по сюжету, ситуация провокационно обратная. Его освободили. Родина-тюрьма перед ним в руинах. Делай что хочешь! И зритель наивно ждет: когда же прояснится, чего этот герой-загадка по-настоящему хочет? Ждет-пождет, и выясняется: все, чего хочет освобожденный из плена русский офицер, – это найти, к кому бы и к чему прислониться. Жена предала, спуталась с его родным братом. С друзьями-ветеранами пить тяжело: пойдут расспросы, а ему есть что скрывать. Олигарх Басов, виновный в смерти Мусы – мальчика, которого Брагин в плену учил русскому, – герою омерзителен (так по сюжету, ничего не поделаешь!). И единственную качественную опору Брагин видит лишь в собственной дочери Кате: ты сильная, внушает он ей. Но девочка особо не спешит становиться главой семьи, и, чтобы начать хоть как-то функционировать, а не сидеть все время в углу, прячась от солнечного света, герой со скрипом принимается исполнять ту программу, которую в него заложили в плену. Механически, мертво молится Аллаху у себя в гараже, примеряет жилет шахида… Зачем? Ответ один: так у американцев. В итоге все присутствие Брагина на экране сводится к манифестации бесконечной лжи. Даже в сцене с Анной, в доме у озера, когда он признается, что убил своего напарника, и раскрывается вроде

до дна, – дна нет. Он все равно не до конца откровенен. И не только потому, что боится. Просто внутри нет «я», есть только тина, ил, муть, бесконечные напластования «не-я».

Соответственно все, что остается герою, – бесконечно, ситуативно, кого-то изображать: батяню-комбата, честного русского офицера, отца семейства, оскорбленного мужа, мстителя, правдолюбца, героя, – безвольно двигаясь по заданной американским сюжетом абсурдной кривой. Пока в финале дочка не позвонит ему в мавзолей и не прикажет вернуться. Тут все мгновенно становится на свои места. Хочет девочка, чтобы он стал депутатом, – он станет! Финал – счастливая семья в спортзале, где его младшенький участвует в соревнованиях по карате: все смеются, все довольны. Преданную им Анну тем временем лечат током в психушке. А Михаил Вольский (Сол Беренсон) в исполнении Сергея Маковецкого довольно неубедительно предъявляет поганцу Басову компромат и заставляет уйти из политики. Хэппи энд.

Возможно, авторы вовсе не собирались ставить на этом точку и рассчитывали снять и второй, и третий сезон… Возможно, что эта «песня о Родине» оборвана на полуслове. Но что сняли, то сняли – и с культурологической точки зрения это весьма любопытный итог. В израильской «песне о Родине» субъектность, внутренняя свобода человека – то, без чего существование родины в принципе лишается смысла. А в американской героиня добровольно, уперто растрачивает себя, свое уникальное «я» на погоню за призраками, на спасение обреченного мирового порядка, на защиту «сияющего града», который неумолимо погружается во тьму. В русской «песне» это автономное «я» вообще не прощупывается. Нет воли быть собой, нет стремления, нет задачи. Основное достоинство героя – умение виртуозно обманывать детектор лжи; главным образом тот, что внутри.

Неутешительно. ◆

Станислав Луговой

ЦИРК И ЯРОСТЬ

«Карнавал»
Carnivàle
Создатель Дэниел Науф
Авторы сценария Дэниел Науф, Доун Прествич, Уильям Шмидт, Николь Йоркин, Роналд Ди Мур, Джон Джей Маклафлин, Трейси Торм, Тони Графиа, Хенри Броумелл
Режиссеры Родриго Гарсия, Джереми Подесва, Джек Бендер, Тим Хантер, Джон Паттерсон, Скотт Уинант, Элисон Маклин, Питер Медак, Тодд Филд, Такер Гейтс, Дэн Лёрнер, Стив Шилл, Алан Тейлор
Операторы Джеф Джёр, Джеймс Гленнон, Джим Дено, Тами Рейкер
Художники Дэн Бишоп, Бернт Амадеус Капра
Композитор Джефф Бил
В ролях: Ник Сталь, Клэнси Браун, Майкл Джей Андерсон, Клеа Дю Валл, Тим Ди Кей, Эми Мэдиган, Карла Галло, Роберт Неппер, Джон Кэрролл Линч, Патрик Бошо, Бри Уокер Лэмпли, Дайан Сэлинджер, Тоби Хасс, Синтия Эттинджер, Аманда Эдэй, Эдриенн Барбо, Брайан Тёрк, Дебра Кристофферсон и другие
3 Arts Entertainment, Home Box Office (HBO)
США
2003–2005 (2 сезона)

«Еще до начала, после Великой войны между Небом и адом, Бог создал Землю и дал власть над ней хитрой обезьяне, которую он назвал человеком. И в каждом поколении рождалось существо Света и существо Тьмы… и великие армии столкнулись ночью в древней войне Добра и Зла. Тогда еще была магия. Благородство. И невообразимая жестокость. И так было до того дня, когда над Троицей взорвалось ложное солнце, и человек навсегда променял чудо на разум».

Эти слова – эпиграф ко всему сериальному действу – произносит, выступая из тьмы, Самсон (Майкл Джей Андерсон). Вместо библейского супергероя, разрывающего пасть льву, избивающего войско филистимлян ослиной челюстью и разрушающего голыми руками храм Дагона, – маленький человечек, опирающийся при ходьбе на палку. Подмена, маскарад, двойственность, все наоборот, наизнанку, все «не то, чем кажется», или иначе – карнавал.

Позднелатинское слово «карнавал» переводится как «удалять мясо». Как считают исследователи, речь, скорее всего, о Великом посте, следующем сразу за средневековыми карнавальными торжествами. Можно воспринимать это и как метафору обновления, смены личины. Сбросить старое мясо, обрасти новым, поменять себя и свою сущность. Намек на то, что Самсон каким-то образом сменил некогда себя, мелькнет в одной из серий, во время похоронного ритуала над убиенной циркачкой, которую изнасиловали, вырезав на лбу слово «шлюха». Самсон положит в ее могилу потрепанную открытку, на которой он запечатлен как цирковой силач Самсон Великолепный. Как, когда и в связи с чем произошла подмена, мы

«Карнавал»

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

никогда не узнаем. В «Карнавале» множество подобных субституций. Все это странным образом перекликается со знаменитой концепцией карнавала у Михаила Бахтина. Карнавализация жизни отражает как конечность, так и незавершенность всего сущего, смерть и воскрешение, пародию и истинное обновление.

«В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу».

Так и в «Карнавале» господствующая правда исходит из уст лжепророков, «которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные»; завершения и конца вообще быть не может, как не может быть окончания войны между силами Света и Тьмы. По законам карнавала живут не только главные действующие лица сериала, но и целая страна, в которой происходит действие, – США периода Великой депрессии. Все вынуждены существовать в условиях глобальной подмены. Выживание притворяется жизнью. Идеал свободы и возможностей, сформированный отцами-основателями и именуемый американской мечтой, обернулся, по выражению Уильяма Фолкнера, «какофонией ужаса, примирения и компромисса». Всеобщее принятие условий игры состоялось, нужно существовать дальше.

Если вернуться к начальной реплике, бросаемой зрителю, то она, казалось бы, не содержит ничего принципиально нового. Свет и Тьма, борьба Добра со Злом, ночной дозор – дневной дозор. Извечный религиозный дуализм. Маскарадное иносказание кроется в последнем предложении, в многозначительной тарабарщине про ложное солнце и Троицу. Однако можно вспомнить, что английский эквивалент слова

«Троица» звучит как Тринити (Trinity). Дальше цепочка ассоциативной памяти приведет к так называемому испытанию Тринити, произошедшему 16 июля 1945 года в США, штат Нью-Мексико, на полигоне Аламогордо. В этот день произошел взрыв бомбы «Штучка», положивший начало ядерной эре – предвестнику апокалипсиса. Еще один признак карнавализации – приметы конца света преподносятся в форме шарад, каламбуров и интеллектуальных головоломок, смысл которых предстоит разгадать.

Время

Эпох, про которые можно сказать, что проходили они накануне Страшного суда, в истории было немало. Пыльное, пропитанное пóтом пространство «Карнавала» прямиком из такой, из 1934 года. Человечество все еще с гигантским трудом приходило в себя после первой мировой войны. Весь капиталистический мир от Европы до Японии опутал глобальный финансовый кризис, в Америке названный Великой депрессией. Банковская система лопнула, налоги взвинчены до предела, промышленность отброшена на десятки лет назад, на улицах толпы безработных. Голодающие рабочие, сокращенные с фордовских заводов Детройта, устраивают голодный марш. Полиция и вооруженные службы Генри Форда открывают по ним огонь. Другие голодные из «Бонусной армии», состоящей из ветеранов первой мировой войны, организовывают палаточный городок в Вашингтоне. Палатки сжигает вооруженная кавалерия, а самих протестующих разгоняют при помощи танков. В Харлан-Каунти, штат Кентукки, происходит стачка горняков, перерастающая в открытое вооруженное противостояние с властями. Только что отменили инициированный сельскими протестантами «сухой закон», который не сильно сократил число алкоголиков, но зато в полной мере поспособствовал становлению американской мафии и разгулу гангстеризма.

Подобно казням египетским, на Америку обрушивается катастрофическая череда заслонивших солнечный свет песчаных бурь, известных как Пыльный котел. Свыше полумиллиона американцев остаются без крыши над головой. Тысячи людей пакуют немногочисленные пожитки в старые повозки и отправляются в бесконечное кочевье в поисках лучшей доли или хотя бы случайного заработка. По всей стране протянулись очереди перед «суповыми кухнями», раздающими еду. В этом уставшем мире отчаянно жаждут прихода мессии, видя его то в рядах нацистов и коммунистов, то среди харизматичных религиозных фанатиков. В качестве вспомогательной иллюстрации к описываемым событиям в «Карнавале» используются вступительные титры, перемешивающие аллегорические картины и документальную хронику. Среди карт Таро мелькают и Муссолини, и Сталин, и куклускласновцы. Франклин Делано Рузвельт преображается в один из старших арканов, карту Суда, символизирующую новое рождение. Монументальное здание вашингтонского Капитолия изображено на карте Башня, которую

обычно трактуют как знак полного краха, распада всего, что составляло основу существования.

Время Великой скорби. Обо всем этом люди знающие уже неоднократно предупреждали: «И будут знамения в солнце и луне и звездах, а на земле уныние народов и недоумение; и море восшумит и возмутится; люди будут издыхать от страха и ожидания *бедствий,* грядущих на вселенную, ибо силы небесные поколеблются»[1]. Самый удачный момент для Второго пришествия, явления антихриста или появления тех, кто будет выдавать себя за них, как и принято на карнавале.

Действо

В обожженную отчаянием землю придут двое, родившиеся в разное время, в разных странах и в разных обществах. Каждый из них в сериале будет гнуть свою линию, неуклонно стремясь к столкновению. Один – Бен Хокинс (Ник Сталь), молодой фермер, или оки, как презрительно именовали выходцев из Оклахомы жители остальных штатов, сбежавший каторжник, разыскиваемый по всей Америке за чье-то убийство. Другой – брат Джастин Кроу (Клэнси Браун), священник методистской церкви в Калифорнии, которого на самом деле зовут Алексей, родом он откуда-то из Российской империи. Оба наделены сверхъестественными способностями: брат Джастин заставляет укравшую пожертвования прихожанку чисто по-босховски блевать монетами, обращая ее тем самым в свою веру, а Бен, кажется, способен возложением рук оживлять мертвых кошек. Оба видят одинаковые сны.

В тот день, когда Бен хоронит свою умершую от пылевой пневмонии мать, а его дом собираются снести трактором, мимо проедет бродячий цирк «Карнавал». Циркачи возьмут Бена с собой, давая начало сериальному роуд-муви. Они отправятся по американскому «библейскому поясу», наполненному отчуждением; опустившимися реднеками, продающими за гроши своих умственно отсталых внучек; мигрантами в стоптанных на бесконечных дорогах башмаках и одичавшими южанами, обитающими в полуразрушенных, заросших плющом особняках.

Мир «Карнавала» – это не блестящие американские мегаполисы, а засыпанное песчаными бурями захолустье. Мир, в котором безошибочно угадываются традиции южной готики с ее мотивами безумия и повышенным интересом к религии. «Карнавал» вообще очень американский сериал, насыщенный мифологией фронтира. Визуальный ряд отсылает к риджионализму, американскому варианту «новой вещественности». Цветовая гамма, композиция кадра и действующие лица будто сошли с полотен Томаса Харта Бентона, Гранта Вуда и Джона Стюарта Кэрри.

В сюжете, отталкивающем повествование от обрушившихся на Оклахому песчаных бурь, угадываются «Гроздья гнева» Джона Стейнбека. Тема религиозных проповедников переплетается с произведениями Фланнери О'Коннор («Мудрая кровь», «Хромые внидут первыми», «Царство небесное силой берется»). Встреча Бена Хокинса

1. Лк. 21: 25–26.

«Карнавал»

с низведенными до животного состояния кузенами и хранящей в комоде флаг конфедератов безглазой бабушкой – типичная история угасания и деградации аристократического южного семейства наподобие истории Компсонов из фолкнеровского «Шума и ярости». Мрачная атмосфера встречи с родственниками напоминает «Голубей преисподней» Роберта Говарда, один из наиболее страшных рассказов англоязычной литературы.

Разумеется, сам бродячий цирк, среди обитателей которого присутствуют и очаровательные сиамские близняшки, и человек-ящерица, и бородатая женщина, и женщина-скорпион (Бри Уокер Лэмпли, актриса и активистка движения за права инвалидов, с ярко выраженной эктродактилией), растет из классических «Уродов» Тода Броунинга, вплоть до мотива суда над теми, кто посмеет причинить вред членам цирковой общины. Местные жители глубинной Америки всегда к этому готовы: могут запросто изловить циркачей, облить их смолой и извалять в перьях, как Герцога и Короля в «Приключениях Гекльберри Финна» Марка Твена.

Город-призрак Вавилон, через который проедет бродячая труппа и встреча с которым приведет к трагической гибели, – плоть от плоти многих разбросанных по США рабочих городков, стихийно возникавших во времена золотой лихорадки и столь же стихийно гибнущих. В кадре мелькнут и Бонни и Клайд, парочка влюбленных, решивших грабануть бензоколонку, но их слишком быстро нашпигуют свинцом. Очередная аллюзия к мифам и легендам США.

Участники

Кроме одинаковых сновидений и центральных персонажей, вокруг которых вращаются до поры до времени независимые, но пересекающиеся и стремящиеся друг к другу водовороты действия, сюжетные

«Карнавал»

линии объединяет тема оклахомской миграции. Хокинс бежит из Оклахомы от песчаных бурь и правосудия, брат Джастин основывает лагерь для осевших в Калифорнии оклахомских мигрантов, на деле оборачивающийся тоталитарным квазигосударством под названием Новый Ханаан. Сбежавший заключенный Бен Хокинс – как потерянная овца из известной евангельской притчи. Брат Джастин исполняет роль Доброго Пастыря, который «агнцев будет брать на руки и носить на груди Своей». Разыскивать Хокинса он будет не менее активно, чем пастух из Евангелия. На деле мы наблюдаем еще один из многочисленных примеров карнавальной подмены. И Бен Хокинс, и брат Джастин не являются теми, кем пытаются казаться.

Открытие истинной сущности обоих персонажей не будет большим спойлером, тем более что подсказка содержится уже в их фамилиях. Хокинс в переводе с английского близко к слову «ястреб», тогда как Кроу означает «ворон». Ястреб – солярная птица, извечный со времен египтян и греков спутник богов Солнца. Ворон – «гость зловещий, к нам с пределов вечной ночи прилетающий сюда». На самом деле брат Джастин является посланником Тьмы, хоть и, преисполняясь гордыни, искренне верит в то, что он избранник Господа, проводник Божьей воли. Бен Хокинс, хоть разыскивается за убийство и вообще на первый взгляд далек от праведности, является посланником Света, способным наложением рук исцелять больных и воскрешать мертвых. С последним, впрочем, все не совсем гладко, для воскрешения необходимо принести в жертву кого-то другого. Брат Джастин и Бен Хокинс – составные части вечно сражающихся сил, тех самых, о которых говорил в начале первой серии карлик Самсон и на которые намекают карты Таро с изображением Луны и Солнца.

Антагонисты «Карнавала» согласно сериальной мифологии – аватары, то есть воплощения. Термин восходит к индуистской философии

и чаще всего используется для определения нисхождения божества на землю, его инкарнации в облике человека. Чаще всего аватара поминают в связи с Вишну и его десятью основными воплощениями (Дашаватара). Однако вне ортодоксального индуизма к аватарам причисляют и Сиддхартху Гаутаму, и Заратустру, и Иисуса Христа. Примерно в том же ключе рассматривают воплощения и создатели «Карнавала». Во всяком случае, после внезапного решения канала HBO о закрытии сериала автор идеи и сценарист Дэниел Науф пытался в 2005 году с помощью интернет-чата дать расплывчатые объяснения разочарованным поклонникам, давая им намеки: «Что общего у Иисуса, Калигулы, Александра Македонского, Будды, Влада Цепеша, брата Джастина и Бена Хокинса?..» И сам себе отвечал в питч-документе, приготовленном когда-то для канала HBO: «Если аватар посвящен развитию и овладению своей силой, он может управлять ею с точностью скальпеля. Так было со многими пророками, с Буддой, Иисусом и Магометом, с Калигулой и Владом Дракулой».

Допуск индуистских мотивов на протестантскую почву южных штатов вполне в рамках американской традиции. Как-никак Америка – гигантский сплав из сотен иммигрантских культур, принесших за собой вереницу самых различных верований. Поэтому присутствие в сериале и карт Таро, и духовно-рыцарского ордена тамплиеров вполне уместно.

Во вселенной «Карнавала» аватары могут видеть прошлое и будущее, обладают способностями к телекинезу и телепатии. Они умеют манипулировать людьми и передавать свои послания через видения и сны. Сверхъестественные способности даются по праву рождения, но нуждаются в осознании, саморазвитии и принятии. Аватары являются чем-то вроде наместников Света и Тьмы на земле, их главными орудиями, с помощью которых ведется вечная война. При этом Дэниел Науф отвергал всякий детерминизм в трактовке аватаров, неоднократно подчеркивая, что нахождение на стороне Добра или Зла зависит исключительно от индивидуального выбора.

Подтверждение этого довода мы можем наблюдать на примере очередной карнавальной подмены, раскрывающейся во втором сезоне. Отцы Бена Хокинса и брата Джастина являлись аватарами предыдущего поколения и находились на диаметрально противоположных полюсах по отношению к своим сыновьям. По наследству может передаваться мистическая сила, но не причастность к Добру или Злу. У аватаров сложный порядок наследования по крови, создающий генеалогическую путаницу не хуже, чем в «Игре престолов» или в родословных действующих королевских династий. В разъясняющих (на самом деле еще больше запутывающих) комментариях к сериалу Науф выстраивал мудреные дескрипторы, в которых рассказывал о градации аватаров, эволюционирующих из Князей в Пророки. Попутно присутствуют и совсем туманные чины, такие как Альфа, Омега и Привратник.

Первым Пророком во вселенной «Карнавала» была Альфа. Это существо никогда не появлялось в сериале, но из пояснений можно

было узнать, что это демоническая женская сущность, жившая до Всемирного потопа, история которой была потеряна во время пожара в Александрийской библиотеке. Альфа породила первую пару аватаров – светлого и темного, в которых состоялось проявление неизвестных высших сил или домов. С тех пор аватары наследовались исключительно по мужской линии и рождались в каждом поколении.

Последний аватар, известный как Разрушитель, или антихрист, будет, как и прародительница аватаров Альфа, рожденным в теле женщины. В мифологии «Карнавала» последний аватар известен под именем Омега, что в сочетании с Альфой сразу отсылает к «Апокалипсису»: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний». Рождение Омеги предвещает конец времен, последнее противостояние Света и Тьмы, в которое вплетены и изобретение ядерного оружия, и грядущее испытание Тринити. В мире «Карнавала» Омега уже родилась, а противостоящим ей воином Света суждено стать, как нетрудно догадаться, Бену Хокинсу. Любопытно, что параллельно с «Карнавалом» исполнитель роли Хокинса Ник Сталь снимается в фильме «Терминатор 3: Восстание машин» (2003), где он играет Джона Коннора, еще одного спасителя человечества, противостоящего Судному дню и обладающему инициалами Иисуса Христа (*John Connor – Jesus Christ*).

Помимо аватаров «Карнавал» заселен целым сонмом удивительных персонажей, порождающих множество сюжетных ответвлений. В первую очередь это цирковые обитатели. Кроме главного менеджера цирка, карлика Самсона, есть закатившаяся звезда бейсбола Клейтон «Джонси» Джонс, получивший серьезную травму колена во время мафиозных разборок. Джонси неловко влюблен в Софи (Клеа Дю Валл), которая гадает на картах Таро и общается с помощью телепатии со своей прибывающей в кататоническом ступоре матерью Аполлонией (Дайан Сэлинджер). Аполлония подверглась в молодости сексуальному насилию, и рожденную в результате этого Софи вряд ли можно назвать любимым ребенком.

Софи находит желанную дружбу в лице младшей дочери странной семейки Дрейфусов – Либби (Карла Галло). Дрейфусы состоят из Феликса «Стампи» (Тоби Хасс), совмещающего в себе роль отца семейства, конферансье и сутенера для своей жены Риты Сью (Синтия Эттинджер) и дочерей Либби и Доры Мей (Аманда Эдэй), танцующих непристойные танцы с раздеванием. Танцами с эротическим уклоном, но уже с участием змей, в «Карнавале» занимается и Руфь (Эдриенн Барбо), у которой есть умственно неполноценный, но необычайно сильный сын Гэбриел (Брайан Тёрк). Лишенный материнской ласки, Бен Хокинс выберет Руфь в качестве объекта любви, а затем воскресит ее из мертвых. После этого она станет чем-то вроде связующего звена между миром живых и миром мертвых – покойников будет лицезреть постоянно, а наиболее ретивые из них будут использовать ее тело в качестве временной физической оболочки.

«Карнавал»

Столь активным мертвецом окажется слепой прорицатель профессор Эрнст Лодз (Патрик Бошо), при жизни сожительствующий с бородатой женщиной Лилой (Дебра Кристофферсон) и пытавшийся сделать себе стремительную карьеру, сместив Самсона с должности главного менеджера. А еще есть невидимое до поры до времени и, кажется, всемогущее Начальство, от желаний которого зависит вся деятельность цирка «Карнавал» и направление его кочевий.

Не менее интересные персонажи населяют и религиозный мир брата Джастина. В частности, его старшая сестра Айрис Кроу (Эми Мэдиган), с которой его отношения предсказуемо развиваются в инцестуальную сторону. Священник смотрит на нее с вожделением, а она фактически отвечает ему взаимностью, но все же предпочитает не переходить грань. В качестве собственного суррогата она поставляет брату многочисленных служанок, с которыми он предается пугающим садомазохистским игрищам, впрочем, целомудренно оставляемым за кадром. В чем-то эти отношения, балансирующие на краю кровосмесительной бездны, сродни отношениям между Квентином и Кэдди Компсонами из «Шума и ярости». Ради чувств к брату Айрис готова не моргнув глазом спалить дотла основанный им приют вместе со всеми находившимися там детьми. Что-то вроде очистительной жертвы, как она сама это объясняла.

Невольным сообщником распространения сил Тьмы по миру становится репортер Томми Долан (Роберт Неппер), который в погоне за сенсацией предоставляет брату Джастину возможность выступать на радио – главном символе веры 30-х годов в возможность прогресса, которому суждено объединить человечество. «И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно, и дана ему власть… И поклонятся ему все живущие на земле».

Миры бродячего цирка и общины Нового Ханаана абсолютно противоположны. Сравнение этих сторон во многом напоминает старомодное искусствоведческое описание картины Брейгеля «Битва Масленицы и Поста», на которой яркая, народная стихия карнавала сталкивается с чопорным, мрачным миром церкви. Цирк густо населен фриками и отбросами всех мастей, париями американского общества, шутами, безумцами, уродами, проститутками и выброшенными на обочину жизни маргиналами. В лучших традициях нравоучительных историй «на лицо ужасные» цирковые обитатели окажутся лучше, честнее и человечнее, чем противостоящие им насельники Нового Ханаана.

За благочестием христианской общины скрывается выжженная душевная пустыня тирании и безбрежного деспотизма брата Джастина, которому прислуживают насильники и убийцы. Общество Нового Ханаана построено на подавлении и отчаянии уставших людей, одержимых слепой надеждой на Спасение и на то, что наконец пришел тот, кто способен им его дать.

«Да не обольстит вас никто никак: *ибо день тот не придет,* доколе не придет прежде отступление и не откроется человек греха, сын погибели, противящийся и превозносящийся выше всего, называемого Богом или святынею, так что в храме Божием сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога. […] Ибо тайна беззакония уже в действии, только *не совершится* до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь. И тогда откроется беззаконник, […] которого пришествие, по действию сатаны, будет со всякою силою и знамениями и чудесами ложными, и со всяким неправедным обольщением погибающих за то, что они не приняли любви истины для своего спасения. И за сие пошлет им Бог действие заблуждения, так что они будут верить лжи, да будут осуждены все, не веровавшие истине, но возлюбившие неправду»[2].

После карнавала

«Карнавал» оборвался неожиданно, на полуслове, оставив недоуменных поклонников перед скомканным финалом. Низкие рейтинги сделали свое дело, после двух сезонов канал HBO закрыл шоу. Создатель вселенной «Карнавала» Дэниел Науф, единственный, кому известны дальнейшая судьба персонажей, развитие многочисленных сюжетных линий и понимание того, как бродячий цирк окажется связан с ядерными испытаниями, наотрез отказался делиться этой информацией. Впрочем, он активно участвовал в интернет-дискуссиях с постоянно растущей армией преданных фанатов, именующих себя «циркачами», периодически подбрасывая различные подсказки. Возрождению «Карнавала» это не помогло.

Телесериал оказался слишком требовательным к неподготовленным зрителям начала XXI века. Сложные перипетии с отсылками к Таро и Библии не пришлись по вкусу аудитории. «Мыльные оперы»

2. 2Ф. 2: 3-12.

в то время говорили иным, более легким языком, не отпугивающим рекламодателей. Исключение составляли разве что линчевский «Твин Пикс», сравнению с которым постоянно подвергается «Карнавал», да еще самая жуткая серия «Секретных материалов» под названием «Дом», повествующая об инцестуальном семействе деградировавших южан.

Сегодня очевидно, что банальности про «недооцененный» и «опередивший свое время» «Карнавал» более чем уместны. У сериала появились свои эпигоны, такие как новейшие «Страшные сказки: Город ангелов» (Penny Dreadful: City of Angels; 2020), откровенно использующие карнавальные темы и мотивы, пусть и на более примитивном уровне. Псевдобиблейская тарабарщина про битву Добра со Злом, эсхатологические пророчества, Америка 1930-х, таинственные силы в облике мексиканского божества Santa Muerte, Святой Смерти, и ее сестры Магды, раскидавшей по всему Лос-Анджелесу свои аватары, растущая угроза нацизма… И так далее, вплоть до совсем уж забавных совпадений наподобие радиопроповедницы сестры Молли Финнистер, которую окружают толпы неистово верующих, и ее заправляющей всем матерью Аделаидой в исполнении Эми Мэдиган, сыгравшей сестру брата Джастина Айрис.

«Карнавал» открыл для сериалов возможность говорить со зрителем новым языком, не боясь усложненности формы и серьезности задаваемых вопросов. Сам же остался незаконченным – как не может исчезнуть предчувствие апокалипсиса и завершиться вечная борьба Света и Тьмы. ◆

Никита Смирнов

ЧИСЛА

4 8 15 16 23 42. Недавно мой друг назвал эти числа, когда в приятельской компании все стали мериться номерами своих паспортов. Отсылку распознал лишь один из присутствовавших. Не мудрено: с тех пор как Десмонд Хьюм (Генри Йен Кьюсик) вводил этот числовой ряд во втором сезоне сериала Lost («Остаться в живых», а точнее – «Потерянные»), прошло полтора десятка лет, и те, кто тогда только родился, сами успели обзавестись паспортом. Попробуй объясни им спустя столько времени, почему на протяжении шести лет мы смотрели 120 эпизодов этого шоу и с каким волнением следили за тем, чтобы каждые 108 минут Хьюм успевал ввести злополучные числа в компьютер.

Через десять лет после своего завершения Lost не вызывает ключевого ощущения сопричастности, столь важного в момент выхода на экраны. В середине нулевых проект Джея Джей Абрамса, Деймона Линделофа и Джеффри Либера стал культурным и медийным явлением, вовлекавшим в свою вселенную миллионы зрителей. На кабеле в начале нулевых уже происходил расцвет качественного ТВ («Клан Сопрано», «Прослушка», «Дедвуд»), но этот многофигурный сериал с разрастающейся мифологией, сделанный почти «как кино», вышел на широковещательном ABC. За судьбой пассажиров авиарейса 815 в первый же вечер следили восемнадцать с половиной миллионов американских зрителей. К концу сезона рейтинги еще больше выросли. Но главное не в абсолютных значениях, а в ощущении, будто весь мир обсуждает Lost. Так тридцать лет назад все вместе гадали, кто убил Лору Палмер.

Основная канва сериала проста, как и полагается хорошему high-concept[1]. Авиарейс 815 терпит крушение; на необитаемом острове оставшиеся в живых пытаются

1. Оригинальная идея художественного произведения, которую можно изложить в одном-двух предложениях.

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Остаться в живых»
Lost
Создатели Джей Джей Абрамс, Деймон Линделоф, Джеффри Либер
Авторы сценария Джей Джей Абрамс, Джеффри Либер, Деймон Линделоф, Карлтон Кьюз, Адам Хоровиц, Эдвард Китсис, Лиз Сарнофф, Дрю Годдард, Хавьер Грильо-Марксуач, Брайан Кей Вон, Леонард Дик, Кристина Эм Ким, Пол Збышевски, Дэвид Фьюри, Стивен Маеда, Джефф Пинкнер, Мелинда Сюй, Греггори Натьё, Грэм Роланд, Дженнифер Джонсон, Крейг Райт, Кайл Пеннингтон, Джим Джалассо, Пол Дини, Линн И Литт, Кристиан Тейлор, Брент Флетчер, Джанет Тамаро, Дон Ламбертсен-Келли, Моника Брин, Мэтт Раггьянти, Элисон Шапкер, Джордан Розенберг, Моника Мейсер
Режиссеры Джек Бендер, Стивен Уильямс, Пол Эй Эдвардс, Такер Гейтс, Эрик Ланёвиль, Грег Яйтанс, Бобби Рот, Кевин Хукс, Джей Джей Абрамс, Дэниел Эттиас, Род Холкомб, Карен Гавиола, Стивен Семел, Марита Грабяк, Майкл Цинберг, Адам Дэвидсон, Дэвид Гроссман, Роберт Мэндел, Алан Тейлор, Мэтт Эрл Бисли, Роксанн Доусон, Деран Сарафян, Пэрис Барклай, Фред Туа, Марк Голдман, Марио Ван Пиблз
Операторы Джон Эс Бартли, Майкл Бонвилейн, Корт Феи, Ларри Фон, Стивен Сент-Джон, Эдвард Джей Пай
Художники Зак Гроблер, Джеймс Эйч Спенсер, Джонатан Эй Карлсон, Карлос Барбоса, Стивен Сторер, Джеймс Уильям Ньюпорт, Марк Вортингтон, Тим Бич, Скотт Миэн
Композитор Майкл Джаккино
В ролях: Мэттью Фокс, Эванджелин Лилли, Джош Холлоуэй, Терри О'Куинн, Навин Эндрюс, Хорхе Гарсиа, Майкл Эмерсон, Эмили де Рэвин, Ким Юн Джин, Дэниел Дэ Ким, Генри Йен Кьюсик, Доминик Монахэн, Хэролд Перрино и другие
ABC Studios, Bad Robot, Grass Skirt Productions, Touchstone Television
США
2004–2010 (6 сезонов)

«Остаться в живых»

разобраться, почему спаслись именно они и как им выживать дальше. Их лидером становится нейрохирург Джек Шепард (Мэттью Фокс), несгибаемый оптимист, олицетворяющий собой силу человеческого знания. Другим лидером оказывается Джон Локк (Терри О'Куинн), калека, после крушения волшебным образом вернувший контроль над своими ногами, – он олицетворяет силу человеческой веры.

Но это в сжатом пересказе, не отражающем и толику тех троп, которыми хаживал сюжет гигантского телепроекта. Крушение самолета служило актом коллективного обнуления, групповой амнезией, позволявшей двигаться в любую сторону от мелодрамы до мистики. Так, уже в пилотном эпизоде спасшиеся обитатели тропического острова сталкиваются с белым медведем. А в финале первого сезона встречают Дымового монстра – разумный и опасный столб черного дыма. Выжившие оказываются не единственными обитателями острова, есть здесь и Другие.

Удачный сериал – это вообще во многом вопрос исходной концепции, которая отмеряет пространство действия. «Полиция Майами» должна оставаться в Майами, даже если началась в Нью-Йорке. «Родина» существует вокруг своей растревоженной героини и не может через нее перешагнуть. «Безумцы» должны сохранять дух офисной жизни 1960-х, даже если в офисе произойдут серьезные пертурбации. Смертельно больной герой сериала «Во все тяжкие» не окажется в далеком будущем. Однако концепция Lost не ограничивала себя ничем: мы следили за предысторией героев во флэшбэках, видели их будущее, вторгались вместе с ними в прошлое и попадали в альтернативную реальность – да что там, сам остров в одном из эпизодов исчезал, и доподлинно известно, что находился он в разное время как минимум в трех точках земного шара. В лучшие годы Lost делал это столь естественно, что безразмерный мир не вызывал раздражения, предлагая всё новые

загадки. В лучшие годы он даже сподвигал философов писать статьи. Еще бы, когда одного героя зовут Джон Локк, другого Михаил Бакунин, а группу незнакомцев называют Другие.

Lost с самого начала задавал задачки, к которым зритель в прайм-тайм не привык. Сериал начинался эффектной сценой после крушения: ничего еще не понятно и картина понемногу обретает четкость, как тот самый знаменитый титр LOST, выплывающий на пару секунд в начале каждой серии, – вместо привычно пышных и звучных заставок, которые длятся столько, что успеваешь заварить чай. Ощущение потерянности зрители делили с героями. Его бесконечное воспроизведение, наверное, и послужило толчком к кризису проекта.

Как истинный медийный феномен Lost не ограничивался телесериями. В нулевые расцвели альтернативные форматы сторителлинга, и создатели проекта были из той породы пионеров, что сперва раздували костер побольше, а потом уже думали, удастся ли его потушить по-пионерски. Выход сериала сопровождали «игры в альтернативной реальности» – сюжет проникал в реальный мир. Фанаты звонили по телефонам из рекламы на ABC, изучали исходный код сайтов вымышленных корпораций, находили в каталоге Amazon книгу о выдуманном «уравнении Валенцетти»[2] – но тираж ее был уже распродан. Между третьим и четвертым сезонами стали выходить минутные «мобизоды» для абонентов одной из сотовых сетей, дополнявшие вселенную Lost. Одно слово «мобизод» у живущего в 2020 году вызовет оторопь, но тогда казалось, что будущее за историями, рассказанными кроссплатформенно, и не только в часовой слот прайм-тайма. Lost становился *опытом*. Сегодня, когда правит лозунг *Netflix and chill*, сложно представить себе такие формы взаимодействия. Упоение безлимитным интернетом и ранними смартфонами прошло, а вот усталость от сыплющихся по всем каналам инфоповодов никуда не девается. Чаще мы включаем сериал, чтобы отключиться или хотя бы вовлечься во что-нибудь посильное. В этом отношении проект быстро вышел из-под контроля. В том же году, когда завершился сериал, какой-то фанатик целиком перемонтировал шесть сезонов, развернув их в хронологической последовательности.

Ставка на постоянное разрастание вселенной после первых сезонов, еще относительно умеренных, выявила очевидные проблемы роста. В ранних эпизодах мы были счастливы наблюдать за тем, как герои серия за серией решают жизненно важные задачи: подсчитывают провиант, ищут воду, обустраивают кров. Остаться на берегу, где больше шансов быть замеченными? Или уйти в джунгли, где можно соорудить убежище? А какой должна быть крыша? И как наладить питание? Как убедиться в своих товарищах по несчастью? Казалось, вот-вот в кадр зайдет Серега Одинцов из проекта «Последний герой» и научит раскисших американцев высекать огонь из того, что лежит под ногами.

Lost разрастался, но его щупальцам недоставало согласованности. Даже с тем, что касается генеральной линии «человека науки»

2. Те самые «4 8 15 16…», или «уравнение Конца света», открытое вымышленным математиком Энзо Валенцетти по заданию ООН.

и «человека веры», все не так просто. Конфликт стал вырисовываться где-то в толще сериала, когда Локк по капле стал превращаться в телеверсию полковника Курца. Но давайте отмотаем назад. У нейрохирурга Шепарда в первобытных условиях острова нет ничего, кроме непоколебимого оптимизма. Напротив, «человек веры» прибывает на остров с набором охотничьих ножей и кое-какими знаниями о выживании в диких условиях. Наконец, разве сами имена этих персонажей не намекают на подвох в этой оппозиции? Ведь это Шепард – «пастырь», а Локк – полный тезка философа-эмпирика.

Кроме того, Lost, как бы он ни усложнялся с годами, всегда был отборным «мылом» – с любовными треугольниками, сюжетами вечного возвращения и вечного бегства, отношений отцов и детей, поисков себя, преодоления, скорби, надежды, предательства, откровения и любого из сопутствующих слов, которые вы сами способны сюда подставить. Такой современный, сериал все ж таки полагался на проверенные временем драматургические концепции. Иногда даже чересчур старомодные: невозможно без содрогания вспомнить Сойера (Джош Холлоуэй), трагического героя-любовника и пастиш рок-иконы. Сойер словно прилетел отдельным рейсом из 1990-х, вобрав в себя образы двух прижизненных врагов – Эксла Роуза с его броским мачизмом, непредставимым в эпоху #MeToo, и Курта Кобейна с его проблемной чувственностью.

Более того, на уровне микродраматургии и рядовых коммуникаций между персонажами Lost выглядит безнадежно устаревшим. Бумага, к сожалению, не позволяет описать того, что можно передать посредством видеоэссе, но смотревшие без труда представят: если собрать реактивные кадры[3] всех шести сезонов, сложится полнометражный фильм о такой актерской игре, какую телевидение, слава богу, оставило в прошлом.

Вне зависимости от платформы движущей силой Lost оставались его многочисленные загадки. В этом смысле вполне очевидно, что авторы пристально изучали устройство другого сериала, который к финалу собрал больше загадок, чем мог предложить ответов. Lost, который Гугл до сих пор определяет как детектив, очень быстро оснастил свои загадки мистическим качеством – подобно «Твин Пикс». Проект Дэвида Линча и Марка Фроста тоже держал героев внутри маленького пространства, а их жизни вывихивал одним отправным событием; потом появлялись Боб (Дымовой монстр), теневые организации (Другие), злой гений Уиндом Эрл (допустим, Бен Лайнус). В городке Твин Пикс открывался вход в Черный вигвам – нечто, не принадлежащее этому миру, но прямо влияющее на его сохранность. В Lost была Темная территория, таящая в себе неземные способности.

Как и «Твин Пикс», Lost похоронил себя под грузом загадок, на которые не отыскалось сколько-нибудь утешительных ответов. Однако неутешительность ответов была стратегией Линча – на ней он построил третий сезон своего проекта и жаловаться на то, что Джуди мы так

3. Тип кадра, когда камера показывает реакцию героя на некоторое событие, действие или реплику.

и не увидели, могли только не видящие леса за сикоморами. В некотором смысле такую безжалостную вещь со зрителем мог бы провернуть другой Дэвид – Финчер, еще один профессиональный убийца интриги. Но и Финчер сделал отсутствие либо неполноценность ответа элементом нарративной стратегии.

Каждая линчевская недомолвка поддерживала общий замысел, позволяла точнее измерить образную глубину вселенной – или, вернее, отступить перед бесполезностью таких замеров. Создатели Lost скорее попросту запутались. За ними все записали: стоит открыть ресурс Lostpedia (1400 энциклопедических статей о сериале), и во многих его статьях найдется главка «Оставленные без ответа вопросы». Есть и другие цифры: к шестому сезону число зрителей сократилось вдвое в сравнении с первым. Финал набрал рейтинг даже меньший, чем премьерный показ первого эпизода, – это ли не иллюстрация того, что разгадка редко когда бывает интереснее загадки?

В одной из книг, посвященных Абрамсу, писали, что рецептурный успех Lost кроется в разнице между понятиями «вопрос» и «загадка». Вопрос предполагает наличие ответа и насыщение ответом. Загадка, даже если и предполагает ответ, все равно сохраняет свое таинственное качество, поскольку ответа недостаточно. Мне кажется, что это не совсем верно. Отменяя раз за разом установленные правила, воскрешая мертвых, сдвигая время, отыгрывая назад уже случившееся, Lost обесценил собственные мистерии. Вопросы жизни и смерти ставились в сериале столько раз и с такими исходами, что финальное «да, они все-таки умерли» сопровождалось утешающим «но это нормально». На иные вопросы проект предлагал несколько ответов, и каждый был прозаичнее предыдущего. Нырять в тропические дебри, идти кружными путями, забрасывая себя то в прошлое, то в будущее, то в альтернативную реальность, ради того, чтобы узнать, что числа 4 8 15 16 23 42 суть серийный номер на люке, – шутка едва ли более удачная, чем с номером паспорта. Позднее в сериале, конечно, возникал еще один ответ – все их было не счесть. Но что это меняло? В конце концов, из всего этого ряда нам достаточно числа 42. Ведь это оно, как известно, отвечает на главный вопрос жизни, вселенной и всего такого. ◆

Ольга Касьянова

ПОКА ДЛЯТСЯ ЭТИ ЧАСЫ

Представьте себе мир, где на всем лежит теплый, рассеянный, словно пробивающийся изнутри свет – как в детских воспоминаниях. Где укладки никогда не рассыпаются. Где уютно хрустят крахмальные юбки. Где кокетливые стрелки – одинаковы, как однояйцевые близнецы. Мужчины в наглаженных брюках, волосы зачесаны боковой волной, лица выбриты гладко и сдобрены пахучим лосьоном. Представьте мир, максимально далекий от нынешней растерянности, нецелостности, тоски бесполезного познания мира. Представьте Эдем. Место и время, забывшее все горести, осиянное прекрасной амнезией, новой невинностью. Здесь вас не побеспокоят, не застанут врасплох, не обвинят во лжи и предвзятости. Здесь никто не помнит, откуда вы, – и не спросит, куда вы идете. Здесь вы наконец сможете отдохнуть от ошибок, которые совершило человечество – до вас, без вас. Откройте белую калитку после длинного трудового дня. Поднимитесь по зеленой лужайке, постучите в широкую деревянную дверь.

Это Оссининг, штат Нью-Йорк, 1960-й. Форзац истории, Великая компрессия. Покой, к которому мы шли тысячу лет. Счастье, о котором грезили наши предки и будут грезить наши внуки. Милая, я дома. Пахнет очень вкусно.

Как-нибудь так вам бы продавали экспозицию «Безумцев» Дон Дрейпер (Джон Хэмм) или Пегги Олсен (Элизабет Мосс), герои сериала, где рекламщики создают язык эпохи, а их ремесло предстает бесконечным обещанием истинной ценности, соблазнением незнакомца, ложной близостью на встрече длиной в телевизионный ролик. Реклама, еще один великий утешитель, в первую очередь предлагает надежду на избавление

Иллюстрации к статье предоставлены Amediateka

«Безумцы»
Mad Men
Создатель Мэттью Вайнер
Авторы сценария Мэттью Вайнер, Джонатан Игла, Эрин Леви, Робин Вейт, Карли Рэй, Катер Гордон, Бретт Джонсон, Андре Жакметтон, Мария Жакметтон, Лиза Алберт, Семи Челлас, Дави Уоллер, Бриджит Бедард, Том Палмер, Крис Провендзано, Марти Ноксон, Кэтрин Хамприс, Джанет Лихи, Джонатан Абрамс, Виктор Левин, Том Сматс, Джейн Андерсон, Рик Кливленд, Эндрю Колвилл, Кит Хафф, Трейси Макмиллан, Фрэнк Пирсон, Джейсон Гроут, Хитер Джен Бладт, Дэвид Айзерсон
Режиссеры Фил Абрахам, Майкл Аппендал, Дженнифер Гетцингер, Мэттью Вайнер, Скотт Хорнбэкер, Лесли Линка Глаттер, Тим Хантер, Джон Слэттери, Эндрю Бернштейн, Алан Тейлор, Крис Мэнли, Джон Хэмм, Эдвард Бьянчи, Пол Фиг, Барбет Шрёдер, Дейзи фон Шерлер Майер, Линн Шелтон, Мэтт Шекман, Джаред Харрис
Операторы Крис Мэнли, Дон Дивайн, Фил Абрахам, Стив Мейсон, Фрэнк Джи Де Марко, Билл Роу, Джеф Джёр, Эм Дэвид Маллен
Художники Дэн Бишоп, Боб Шоу, Кристофер Браун
Композитор Дэвид Карбонара
В ролях: Джон Хэмм, Элизабет Мосс, Винсент Картайзер, Дженьюэри Джонс, Джон Слэттери, Кристина Хендрикс, Джаред Харрис, Джессика Паре, Роберт Морс, Кирнан Шипка, Элисон Бри, Дебора Лейси, Мелинда Пейдж Хэмилтон и другие
American Movie Classics (AMC), Lions Gate Television, U.R.O.K. Productions, Weiner Bros.
США
2007–2015 (7 сезонов)

«Безумцы»

от собственных изъянов, иллюзию каждого следующего утра: завтра мы проснемся лучшей версией себя – и все будет наконец хорошо. Неудивительно, что именно рассвет 60-х, самой оптимистичной, прогрессивной и обманчивой эпохи, стал началом рекламного бума – максимального сближения маркетинга и искусства, которое как раз повернулось лицом к поп-культуре. И неудивительно, что именно в этот момент начались многие социальные сюжеты, которые развиваются и сильно влияют на нас до сих пор.

Экспозиция эпохи – благоденствие. «Оссининг, 1960» – так назывался маленький рассказ Мэттью Вайнера об идеальной субурбии, первый текст, из которого вырос пилот «Безумцев». История революционных 1960-х начинается со шляпы-федоры с пером и пирога на окошке. Как Толстому в «Войне и мире», Вайнеру в археологии истоков современности пришлось зарыться поглубже – в финал консервативных 50-х, где можно увидеть, как проходил водораздел между старым и новым мирами.

В начале нулевых эта идея казалась самой провальной, самой невостребованной из всех возможных. Ретро считалось нудным кошмаром, похороненным на чердаке. Вайнер с его идеей разворошить детство бэби-бумеров и заглядыванием в глаза молчаливому поколению их отцов в течение пяти лет получал красный свет от всех телеканалов, продюсеров и просто знакомых. Он был благодарен тем, кто хотя бы удосужился прочитать сценарий перед отказом. Таких было не много. На волне успеха «Клана Сопрано», где начинающий шоураннер показал себя, в конце концов получилось снять пилот и втюхать его AMC – тогда малобюджетному каналу, крутившему старое кино для бабушек. И тут произошло странное.

Оказалось, что пилот «Безумцев» снимали одновременно с «Через Вселенную» (Across the Universe; 2007) Джули Теймор и «Дорогой

перемен» (Revolutionary Road; 2008) Сэма Мендеса. У костюмеров случился неожиданный кризис: на студиях разобрали всю одежду из 60-х, до этого пылившуюся годами. Массовку пришлось урезать и прикрывать новодел пиджаками, что антиквару и перфекционисту Вайнеру попортило крови. Прочитав «Дорогу перемен», которую снимали где-то в соседнем павильоне, он обрадовался, что никогда не пересекался с прозой Ричарда Йейтса – настолько она была созвучна его детищу.

Как всегда, искусство немножко обгоняло реальность. Вместе с драмой Мендеса «Безумцы» ознаменовали начало эпохи ностальгической реконструкции, позже превратившейся в нечто большее – как с культурной, так и с политической точки зрения. Желание «родиться обратно» – вернуться к миру, где на пачках сигарет не было фотографий раковых опухолей, в борще ложка стояла и впереди мерцало прекрасное далеко, – стало и ламповой ложью метамодерна, и точкой отсчета для так называемого правого поворота.

Когда шли первые сезоны, бытовало мнение, что наблюдение варварских нравов молодости чьего-то деда – всего лишь guilty pleasure общества, которое преодолело предрассудки. Получался вроде как музей вредных привычек, эгоистического пренебрежения экологией и вопиющего отношения к женщинам, нетитульным нациям и сексуальным меньшинствам – чтобы поколение, только что выбравшее президентом Барака Обаму, могло испытать аттракцион контраста с ноткой социального хоррора, безопасно закрытого толстым экспозиционным стеклом. Бетти (Дженьюэри Джонс) стряхивает гору мусора после пикника на зеленую лужайку. Дон просит маленькую дочку смешать ему крепкий коктейль. Пит (Винсент Картайзер) прилюдно требует у новенькой секретарши Пэгги носить платья покороче. Зритель округляет глаза и идет к следующему стенду. Именно так, в духе зала с мамонтами, мы смотрели прелюдию «Безумцев» в конце нулевых. Именно так они позиционировались на страницах «ИК» в статье Инны Кушнаревой[1]. Там же пояснялось, что поскольку российское общество не преодолело социального варварства, то и подобный музей «постыдных удовольствий» невозможен на нашем телевидении.

Тем не менее уже через полгода Первый канал объявил о закупке «Безумцев» для эфира. В прокате к этому времени успешно прошли «Стиляги» Валерия Тодоровского, породившие волну популярности винтажных вечеринок (мы с университетскими подружками лично покупали бабушкины платья в специальных группах «ВКонтакте» и ходили на танцы в стиле 60-х). А Мэттью Вайнер посоветовал Тодоровскому снять сериал о молодости отца – и тот придумал «Оттепель». Так что музей еще как возможен, правда, это никакой не музей.

Сейчас очевидно, что огромный семипалубник «Безумцев» поднял на поверхность подгнившие сваи современности вовсе не для того, чтобы свысока над ними посмеяться. Это попытка анализа прошлого в тревожном предощущении близкого будущего. Между ритуалом Бёрта Купера (Роберт Морс), который дарил лучшим работникам

1. См.: *Кушнарева Инна*. Какая райская картина. – «Искусство кино», 2010, № 2. https://old.kinoart.ru/archive/2010/02/n2-article7

экземпляр романа «Атлант расправил плечи», и политической победой Дональда Трампа (фаната книг Рэнд) больше предопределенности, чем нам хотелось бы думать. Кстати, в России Айн Рэнд пережила такой же неожиданный всплеск популярности в начале 2010-х, как и в США (там продажи превысили показатель года выпуска). Ностальгия по величию – мощная историческая сила, и бывших сверхдержав это касается в первую очередь.

«Безумцы» – самый большой сериал эпохи больших сериалов, потому что не пытался ничего упрощать. Здесь не будет стройной истории, будет почти древнегреческий хаос последствий всего для всех. Путь Дона Дрейпера, негероя в перманентном кризисе идентичности, сквозь самые турбулентные годы послевоенного мира не описать в двух словах. Шлюхин сын из прежнего злого универсума, военный доброволец и дезертир, которому досталась не та война (подленькая Корея вместо WWII), он заморожен травмами и обеспокоен в основном процессом собственного «отбеливания»[2]. При этом вокруг Дона происходит столько всего, что оплавляются знакомые формы суждения, искривляется сознание, будто само пространство-время изгибается на периферии зрачка, как в финале «Космической одиссеи» (1968, разумеется). Это не просто укорочение юбок или бунты в Гарлеме. Вайнер не раз говорил, что ассоциирует Дона со всей Америкой, а то и всем послевоенным миром – и видит он его раненым самозванцем и сурвивалистом, изо всех сил пытающимся бежать вперед в попытке забыть страшное.

Заканчивается этот бешеный побег в самой западной точке мира, на обрыве Биг-Сура, дальше только ухнуть в океан (самоубийство для Дона всегда было почти осязаемой перспективой). В финале, в точке разочарования 70-х и признания себя обессиленной пустотой, Дон оказался на спиритуальном ретрите, списанном с института Эсален – места, определившего сегодняшний цайтгайст от макушек до пяток. Эсален сделал то же самое, что и Дон, придумавший там культовый ролик Coca-Cola: подарил революционным идеям 60-х удобную и продаваемую форму для среднего класса. *What the world wants today is the real thing* – так заканчивается прекрасная песня в рекламе шипучего сахарного напитка. Для Дона это конец бегства. Для нас – начало бесконечного поиска аутентичности, в котором мы, обложенные инстаграмами и фейсбуками, барахтаемся до сих пор с чрезвычайно противоречивыми результатами.

Кажется удивительным, насколько вовремя развивалась эта экранная история: сначала робкое увлечение ностальгией в нулевых, потом отслеживание социальных переломов в начале 2010-х – и этот саднящий финал в середине декады, когда мы уже стали сформировавшимся поколением селфи-нарциссизма. Теперь самое время пересмотреть пьесу целиком, потому что в ней вы найдете больше прозрений, чем воспоминаний.

Разумеется, это касается не только историзма. Большинство аховых моментов связано с глубоким исследованием области личного, и для

2. *Whitening* – урезание личности под лекало «белого человека», уважаемого англосаксонского протестанта. Так Рейчел Менкен стирает в себе еврейство, Пегги – католичество, Сальваторе – гомосексуальность, Косгроув – писательский идеализм, Дон – бедность и маргинальность. Вайнер называет «отбеливание» одной из главных тем сериала, точкой, к которой стремятся все герои, кроме тех, кто уже в ней находится, как, например, Роджер.

«Безумцы»

многих зрителей сериал стал частью интимного, лишенного всякой художественной дистанции разговора о себе, как обычно бывает с любимой книгой. Вайнер – сценарист, который никогда не верил в сценарные правила, – посвятил свое творение больше внутренним событиям, чем внешнему сюжету, вопреки расхожему убеждению, что это подходит только для литературы. Желание подражать жизни целиком, со всеми ее умолчаниями, сплетениями частного и общего, длиннотами и неожиданными вспышками, действительно сделало Вайнера уже помянутым Львом Толстым от телевидения. При этом здесь нет никаких костылей на месте внутренних монологов, герои не опускаются до самоэкспозиции и молчат о своей внутренней жизни, потому что, словами самого Вайнера, «в жизни люди не говорят то, что на самом деле думают». Это дает актеру возможность играть сложнейшие вещи мышцами лба, а зрителю – радость поиска разгадки в чужих глазах, азарт интерпретации подтекстов, интеллектуальной рыбной ловли.

По этой же причине – верности сложной реальности – в «Безумцах» нет главных и второстепенных персонажей. Пустых характеров не найти даже среди проходных клиентов, детей, прохожих… Человеческого веса в Труди Кэмпбелл (Элисон Бри) или няньке Карле (Дебора Лейси) не меньше, чем в большом Д. Хотя Дон является неким географическим центром истории (и Джон Хэмм всегда имел особый, соавторский статус «первого обеда сезона»), чем дальше мы уходим от положения соблазняемого потребителя в первых сериях, тем явственнее ощущение, что манок главного героя – расплывающаяся иллюзия. Как сказал Винсент Картайзер, сыгравший Пита Кэмпбелла, отвергнутого ученика Дона: «С определенного момента мы перестаем мысленно равняться на него, мы просто вынуждены иметь с ним дело. Мы заглянули за занавеску и поняли, что нет никакого волшебника Страны Оз, никакого

«Безумцы»

креативного гения, а есть алкоголик, с трудом поддерживающий видимость своих лучших качеств и раздутое эго».

В этом контексте интересно посмотреть на одного из прототипов Дона – Джорджа Луиса. Луис был так же востребован, сногсшибателен и креативно силен в рекламном бизнесе 1960-х. (Он сам, разумеется, формулирует это так: «Дрейпер выглядит уродливой и бесталанной версией меня».) Однако по итогам головокружительной жизни его верность, наследие и талант существуют как бы под вопросом, поскольку, как и Дон, он был не вполне чистоплотен и в плане указания авторства, и в плане методов работы. Он всегда был слишком озабочен производимым впечатлением. Оправдание старенького Луиса, с которым он смотрит на прожитую жизнь, кажется почти рефреном дрейперовской философии «бегства вперед»: «Никогда не учитесь на своих ошибках. Забывайте их». Эффектно, но спорно.

Такое же здоровое разочарование происходит, когда сезону к четвертому мы уже досыта насмотрелись на шоу-стоппера с челюстью космонавта и хищнической мотивацией, яркое пятно в центре, the man who owns the room. Становится понятно, что при достаточно долгом взгляде люди удивительно равны, сколько бы всего разного ни делали, и вызывают одинаковое сочувствие. Тот же Пит Кэмпбелл – большую часть сериала его хочется ударить, но после определенного момента невозможно не полюбить.

Особенно эта мнимость центральности заметна в области любовных историй Дона. Его классическая, почти бондиановская принадлежность тропу The Ladies' Man только сначала кажется вечным повторением, чередой падающих юбочек. Потом понимаешь аддиктивную природу таких отношений: то, что Дон нуждается в женской привязанности скорее как ребенок, жаждущий нравиться; то, что для него превращение из простонародного Дика (мама назвала, умирая

в родах) в благородного Дона (конечно, Жуана), – попытка переписать собственную жизнь. Но главное, что эта любовная череда совсем не о Доне, зеркале в оболочке выдуманной личности. Это история о женщинах, в которых он себя искал (не зря повторяющийся тип женщин Дона так похож на него внешне: сплошь меланхоличные брюнетки). В них, как древний инкуб (прародитель всех Казанов), он подпитывался силой, идентичностью, настоящностью. И они всегда ее давали, ведь всегда были наполнены – в том их загадка, восторг, сияние, огонек для странника. Сердце тьмы в жене комика и сложная католическая совестливость итальянской соседки. Босоногая естественность школьной учительницы, психологическая взрослость коллеги-социолога, аутсайдерская самость еврейской бизнес-леди. Художница из Виллиджа, помогающая смириться с творческими ограничениями Мэдисон-авеню. И, под конец, официантка, наполненная неоперабельным горем, помогающая принять свой собственный ущерб. Все они были кем-то, пока Дон лишь хотел кем-то быть. Вопреки грустным словам Пегги о том, что мужчина – всегда суп, а женщина – тарелка, сериал показывает обратное: самые вдохновенные мужчины знают, что вдали от чужих взглядов можно вливать в себя женскую наполненность. Ведь, как известно, великие художники воруют. Дон вот ворует постоянно. Можно ли его в этом винить?

Более циничным воровством были, конечно, браки. Если любовницы хотя бы предоставляли скрытое, внутреннее путешествие, то жены нужны ему в качестве щита, чтобы представляться миру кем-то, кем он себя не чувствовал. Первая жена из хорошей семьи, похожая на фигурку на торте, нужна, чтобы казаться взрослым и состоявшимся. Вторая, с французским акцентом либерте, – чтобы казаться молодым и хиповым.

И только платонические отношения с женщинами лишены скрытого мотива и напоминают близость (с мужчинами конкурентный Дон, разумеется, всегда начеку). Однако и здесь со временем происходит распад: сформированные в молодости отношения братского невмешательства с Джоан (Кристина Хендрикс) и дружба эпохи невинности с Анной Дрейпер (Мелинда Пейдж Хэмилтон) честнее пигмалионовского воспитания Пегги. А последняя гастроль – семейный долг перед племянницей Анны – заканчивается чуть ли не обещанием третьего самоубийства (те, кто нуждается в Доне, часто заканчивают в петле). Но самое катастрофическое, болезненное, одновременно отстраненное и глубокое чувство в сериале – к дочери Салли. Многие, я в том числе, считают Салли (Кирнан Шипка) скрытым протагонистом сериала. Тем самым выдающимся бумером, за которым Вайнер хотел проследить с самого начала. Ребенком химически зависимых и психически инфантильных родителей, из которого «вырастет не преступник, а сенатор». Салли, золотой первенец, наследует многие черты Дона – его импульсивность, нежелание мириться с несправедливостью, чувствительность, страстный ум и нахрап. Однако при этом она единственная,

на кого не действуют чары ее родителей, кого не купить фальшивым блеском, кто видит всю мясорубку изнутри, с незаметного нижнего ракурса детства. На высоте ее взгляда находится только телевизор: самосожжения монахов, бунты, убийство президента, война. Пережив ключевое негативное прозрение человека, что мир страшен, а родители тебя не особо любят, крохотная кукла Салли вырастает не в испуганного кролика, а в резонера сериала. В того, кому уже за пределами экранного времени вместе с миллионами сверстников придется мучительно выращивать новое доверие к миру. Лучший портрет динамичной и жестокой поры детства на ТВ, собранный за семь лет из мелких пунктиров, почти из мусора.

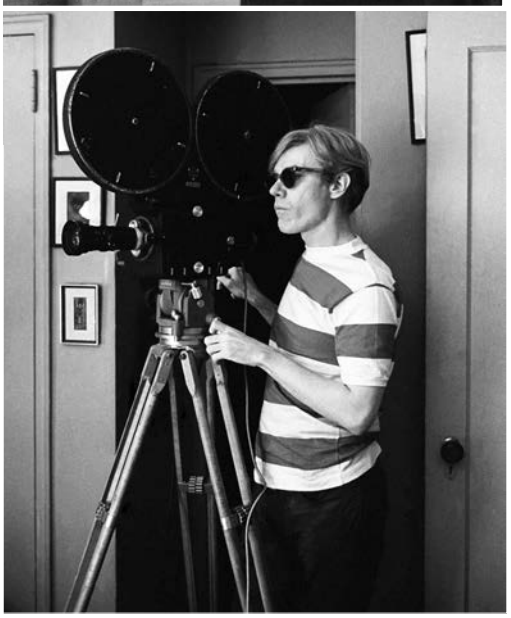
Как команда Вайнера собирает подобные длинные арки, оценить все изгибы которых можно только на втором, третьем просмотре? Дело в том, что Вайнер не согласен с телевизионным принципом автономности эпизода, замедляющим рост героев: мол, чтобы историю можно было пересматривать с любого момента, финал эпизода возвращает статус-кво, а конфликт должен повторяться и быть узнаваемым. Когда «Безумцы» начинаются, мы думаем, что эта повторяющаяся структура – питчинги идей, озарения Дона. Но, заманив нас на эту витрину, Вайнер предлагает другую, более глубокую модель эпизода – она держится на цельности темы, на разноуровневых рифмах, подводных пересечениях, как в коротком рассказе. Но это каждый раз новый рассказ, а не один и тот же, как требовал бы статус-кво.

Как образуются подобные сложные тематические единства? Как всегда в жизни, они возникают сами, с помощью ее монтажной силы, скрепляющей что угодно. «Если взять три любые истории и поставить вместе, – говорит Вайнер, – при определенном внимании вы неминуемо найдете в них параллели. Это даже слишком хорошо работает – поэтому нужно быть осторожным». Так «Безумцы» стали двигаться на энергии жизненной синхронизации. Или, если без эзотеризма, избирательного внимания. Истории сшивались вместе на чувственном уровне: иногда сам не знаешь, чем они близки, – но близки же! Утренний разговор отражается в книге, прочитанной в поезде, неожиданно всплывает на встрече после обеда, мерцает в случайном прохожем, обратившемся со странной просьбой, и ухает куда-то в кишки, когда вечером открывается лифт – а там голая шахта. Все это помножаем на наше зрительское всеведение: двадцать параллельных линий, исторический и культурный контекст, воспоминания и ожидания. Такой рисунок всегда о чем-то. Он не бывает пустым. Его смысл обозначится сквозь время, которое герои прожили в данном эпизоде. Тематическая рифма созреет последней – и тогда останется всего лишь добавить одну яркую фразу. Например, в культовой серии «Парень заходит в рекламное агентство» о многоликом чувстве «выдернутой розетки», когда большие перспективы схлопываются от фатальной случайности, Джоан сказала: «Сегодня ты владеешь миром, а завтра секретарша переезжает тебе ногу газонокосилкой». Drop the mic.

Смысл неизбежен. Если нет жанра, если мы оперируем в истинном, не завышенном и не заниженном масштабе человеческого бытия (Вайнер называет это be on the human scale), никогда не понадобится ничего придумывать. Можно собирать головоломку сериала (или жизни) бесконечно, но самый короткий и одновременно самый длинный путь к ее решению – просто дать течь часам. Что, конечно, совсем не так просто – терпеть не жизнь целиком, а то, как «длятся ее часы. Один, а за ним еще один» – как говорил герой элегантного романа Майкла Каннингема, тоже поэта рифмующейся рутины и депрессии консьюмеризма.

Но тот, кто не убоится, увидит великую красоту, полноту и затапливающую ясность. Во всей этой неровной мелодии со скачками сотрясений. Ключи, падающие из рук. Сахар, пропитанный ЛСД. Женский платок, торчащий из чемодана. Дорогая машина цвета бутылочного стекла. Грязный забор с тайной надписью: «Осторожно, злые люди». Старый плакат с женщиной, которая кормит ребенка супом. Первый шаг на Луне. Последний день в проданной квартире. Поломанный стул. Пролитое вино на белом ковре. Прядь волос в подарок маленькому рыцарю. Календарь на стене в кабинете гинеколога. Коробочка с отрезанным соском гениального еврейского мальчика, которого свел с ума приход компьютерной эры. Незнакомец в голубом кардигане, рассказывающий, что он чувствует себя нежеланным брикетом в холодильнике. Девочка-хиппи, озвучивающая главный вопрос каждого человека: «Хоть кто-нибудь любит меня?»

Жизнь все даст, если вытерпеть эти часы. ◆



Андрей Карташов

МИР КАК РОМАН

Длинные фильмы и сериалы

До недавнего времени разница между длинным фильмом и телесериалом не вызывала сомнений. Проекция на большой экран отличается от электронно-лучевой трубки не только самой технологией, но и положением зрителя и его отношениями с изображением. Персонажей сериала мы приглашаем в свою гостиную, следим за перипетиями их жизней многие месяцы и даже годы – и наконец привыкаем к ним, как к соседям или дальним родственникам. Причем придуманный Дон Дрейпер наверняка интереснее реального троюродного дяди. Сериалы скромны, чаще всего они не требуют полного внимания: зритель может отвлекаться и даже смотреть вполглаза. Обнаружить их можно случайно, переключая каналы. Фильмы же – это гора, до которой Магомет должен дойти самостоятельно (в кинотеатр), а потом терпеливо следить за историей от начала до конца, сидя в темноте и ни на что не отвлекаясь. Понятно, что они редко бывают длиннее спортивного матча.

Есть несколько творческих стратегий, которые приводят к появлению многочасовых фильмов, и первая из них – монументальность истории: случай «Шоа» (Shoah; 563 минуты) Клода Ланцманна, фильмов Ван Бина и Лава Диаса, а также «Сатанинского танго» (Sátántangó; 432 минуты) Белы Тарра. Отличие от сериала здесь неочевидное, но показательное. Такие фильмы рассказывают истории, как всякое нормальное кино, – только большие. Внутри себя эти истории достаточно цельные и в какой-то другой вселенной (такой, где по телевизору показывают черно-белый конец света в венгерской деревне) могли бы стать сериалами. Однако не стали. «Сатанинское танго» разделено на главы-эпизоды в соответствии с сюжетом Ласло Краснахоркаи, но

«Жанна Дильман, набережная коммерции, 23, Брюссель 1080», режиссер Шанталь Акерман

всем понятно, что даже у себя дома этот фильм желательно смотреть в один день, а не вечерами по главе перед сном. Основное содержание «Сатанинского танго» – сама тотальность этого опыта, и благодаря в том числе ей такой грандиозный масштаб приобретает история на довольно специфическую тему – последствий социалистического хозяйствования в восточноевропейской провинции.

Сериалы тоже могут быть грандиозны – как «Во все тяжкие» (Breaking Bad) или «Больница Никербокер» (The Knick), – но именно в регистре рассказа о бремени страстей человеческих. Он характерен для западного реалистического романа XIX века (а в англоязычной литературе и сейчас сохранил важное место). «Сатанинское танго» – одна из вершин модернистского кино, и соотносится оно именно с литературой модернизма (к которой принадлежит и первоисточник) – не с Толстым, Диккенсом и Драйзером, а с Фолкнером, Вулф и Зебальдом. Характерно, что тексты этих последних авторов тоже располагают к неотрывному чтению: ритм «Шума и ярости», «Аустерлица» и романа «Сатанинское танго» затягивает, и выбраться из его тотальности почти невозможно. Все эти суждения о масштабе и превосходная степень имеют в виду в первую очередь метод, а не масштаб дарования (или высказывания) – тем более что разные подходы могут уживаться в пределах одной фильмографии. Бергмановские «Сцены из супружеской жизни» (281 минута) работают совсем не так, как «Персона» или «Шепоты и крики»: шесть серий телеверсии можно растянуть на неделю и хуже они от этого не станут.

В рамках той же модернистской парадигмы возможен и другой подход. «Не прикасайся ко мне» (Out 1, noli me tangere; 1971, 773 минуты) Жака Риветта и Сюзанн Шиффман во многом противоположен «Сатанинскому танго». Это кино не эффекта, а процесса: сюжет импровизирован, рожден из совместной работы актеров и постановщика

«От предшествующего», режиссер Лав Диас

(не режиссера, по его собственному настоянию) Жака Риветта. Структура фильма принципиально открыта, и кажется, что если пересматривать Out 1, то сложная система взаимодействий будет развиваться иначе и приведет к другому результату. Этот творческий метод, в котором история оказывается вторичной по отношению к ее актерам-персонажам (Делёз в этой связи писал о «кинематографе тела»), характерен для «новой волны» и, к примеру, Кассаветиса. В пределе это случай Энди Уорхола, снимавшего чистое присутствие в кадре («Сон», Sleep; 1964, 321 минута).

Таким образом длинные фильмы иногда получаются у режиссеров «медленного кино» с их интересом к пустому времени и существованию человека внутри него. Героиня картины Шанталь Акерман «Жанна Дильман, набережная коммерции, 23, Брюссель 1080» (Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles; 1975) заперта в ловушку этого времени, и длинноты нужны для того, чтобы сообщить зрителю убийственный ритм ее механизированной жизни. Вместе с тем по факту «Жанна Дильман…» не так длинна, как про нее рассказывают: 202 минуты – меньше «Леопарда» Висконти (185 минут) или «Ирландца» Скорсезе (209 минут), и вообще для «медленного кино» необязательны даже трехзначные числа в соответствующей графе. У Акерман больше нет таких огромных фильмов, Цай Минлян редко выходит за пределы двух часов, Уорхолу случалось снимать короткометражки. Количество пустого времени связано с качеством – ощущением замедленности, но вторично по отношению к нему.

Что же касается фильма «Не прикасайся ко мне», то именно в его телесности и есть качество кинематографическое в противоположность телевизионному. Кино, в первые десятилетия немое, – изначально искусство картинок и телесных поз, а телесериалы наследуют радиопостановкам и определяются через драматургию и речь. Это

«Шоа», режиссер Клод Ланцманн

обстоятельство здесь выходит на первый план, потому что в случае «Не прикасайся ко мне» менее важен способ просмотра: есть, кажется, люди, уместившие фильм Риветта в один день или даже два, но сам постановщик так делать не советовал (и автор этих строк не из числа этих отважных). Это произведение в восьми частях отличается от сериала именно отношениями с нарративом – до четвертого часа невозможно уловить даже контуры истории, а вполне ясной она не становится и после финального эпизода. И это вопреки Бальзаку (вот идеальный материал для сериала!) в качестве главного источника вдохновения. Во времена Риветта эти различия были принципиальны, сейчас кино и телевидение продвинулись дальше в область гибридных форм: пока что сериал вроде Out 1 все еще трудно себе представить, но будет, наверное, и такое.

По факту это уже во многом так, ведь новые «длинные фильмы» тоже смотрят онлайн: во время глобального карантина продюсеры выложили в интернет недавний «Цветок» (La flor; 2018; 808 минут) аргентинца Мариано Льянаса. Фильм составлен из нескольких историй, объединенных четырьмя актрисами и самомнением автора, и примыкает к иберо-романской традиции хитросплетенных многоуровневых повествований. Тени Борхеса и Маркеса витали уже над дебютом Льянаса с характерным названием «Чрезвычайные истории» (Historias extraordinarias; 2008, 245 минут). Но если за «Историями» было действительно интересно следить, то в «Цветке» все прочие цели затмевает огромность самой конструкции. Это, кстати, уже второй за последние годы пример такой аутерской графомании – после «Тысячи и одной ночи» (As Mil e Uma Noites; 2015, 382 минуты) Мигеля Гомиша. Даже те немногие, кто смог убедить себя, будто «Ночи» – шедевр, пять лет спустя почему-то не вспоминают про этот памятник режиссерскому

«Сатанинское танго», режиссер Бела Тарр

тщеславию. Что ж, интеллектуал Гомиш, может быть, тоньше и умнее американских шоураннеров, но на роль Шахерезады, как оказывается, лучше подходят именно они.

Во время просмотра «Цветка» можно провести мысленный эксперимент: на минуту (или больше, времени хватит) забыть про премьеру в Локарно и прокат во Франции и представить, что фильм сделан для какого-нибудь телеканала или сразу для сайта, где и был выложен. Это тут же сбивает ореол значительности: зачем смотреть вялую интеллигентскую полупародию на жанровое кино, если можно посмотреть нормальное жанровое кино? Стоит ли терпеть многие часы «восьмерок» и восхищаться двухминутными планами, если какой-нибудь Кэри Фукунага делает то же самое гораздо лучше, но при этом обходится без вставных новелл о собственной персоне? Ответов на эти вопросы нет, зато про «Цветок» написано в «Википедии» в списке самых длинных фильмов.

Дело, разумеется, не в том, будто жанр в принципе лучше, а интеллектуалам нельзя вдохновляться категорией *B*. Но Льянасу нечего сказать, он уверен именно в своем даре рассказчика и в том, что количество переходит в качество. Жанровые схемы выбраны, кажется, потому, что примитивные сюжеты удобно оправдывать постмодернизмом, а на сложные сил не хватило. Что же касается сложной структуры, то такое было, скажем, у Рауля Руиса. Концептуально организованная система сюжетов, в которых играют одни и те же актеры, – это его фильм «Любовное сражение во сне» (Combat d'amour en songe; 2000). Он не только увлекательнее «Цветка», но и гораздо короче (120 минут). И если бы в фильме Льянаса оставить только основы сюжетов и действительно удачные моменты (а они там все же есть), получилось бы примерно столько же. Ссылаться на Борхеса – хорошее дело, но его величие именно в том, что он не писал пастиши и не был склонен

к мегаломании. Каждый его рассказ – это полноценный свернутый роман, но некоторые из них умещаются на нескольких страницах.

И если между кино и сериалами скоро не будет большой разницы, то огромный хронометраж перестанет быть фетишем. Набивать себе цену, просто превращая фильмы в соревнование на выносливость, не получится. Лав Диас не устает говорить в интервью, что стандартная длина сеанса не более чем коммерческая условность; его аскетичные фильмы длятся по четыре, шесть или девять часов не потому, что Диас считает свои истории более значительными, чем у других авторов, а потому, что такова их органика, связанная с особенным мифологическим темпоритмом. Тем не менее практические сложности с показом, например, «От предшествующего» (Mula sa kung ano ang noon; 2014, 338 минут) очевидны – так что без DVD, торрент-трекеров и синефильского стриминга MUBI Диас был бы гораздо менее популярным режиссером.

Сейчас даже Мартину Скорсезе приходится идти к Netflix, чтобы снять фильм в три с половиной часа длиной, а для авангардистов, чья аудитория невелика и рассеяна по миру, малый экран тем более перспективен. В 2019 году критики спорили, можно ли называть «Твин Пикс: Возвращение» лучшим фильмом десятилетия, если это сериал. Похожие вопросы возникали по поводу мини-сериала «Слишком стар, чтобы умереть молодым» (Too Old to Die Young; 2019). Двенадцатичасовое произведение Николаса Виндинга Рефна разделено на эпизоды, но они даже приблизительно не равны между собой по хронометражу и к тому же вышли все сразу, так что о телевизионной драматургии зрительского внимания речь не идет. Практической разницы между «Слишком стар…» и «Ирландцем» нет. Сериалы Линча и Рефна, а также Руиса и Ассаяса мы уже видели, на очереди Вонг Карвай; потом увидим и сериал условного Лава Диаса. Нельзя исключать, что по четыре часа будет длиться каждая серия, но это не важно: в мир фильмов Диаса можно возвращаться раз в неделю или в месяц, так что зрители найдутся. И их, может быть, даже станет больше. Шахерезада, напомним, рассказывала не все истории сразу, а по сериям; и в ее случае эта стратегия оказалась эффективней. ◆

Вероника Хлебникова

ТАЙНОЕ ОБЩЕСТВО СПЕКТАКЛЯ

«Аут 1: не прикасайся ко мне»
Out 1, noli me tangere
По мотивам сборника «История тринадцати» Оноре де Бальзака
Авторы сценария, режиссеры Жак Риветт, Сюзанн Шиффман
Оператор Пьер-Вильям Гленн
Композитор Жан-Пьер Друэ
В ролях: Мишель Моретти, Эрмин Карагёз, Карен Пюиг, Пьер Байо, Марсель Бозонне, Жан-Пьер Лео, Мишель Лонсдаль, Сильвен Корте, Бернадетт Онфруа, Жюльет Берто, Франсуаза Фабиан, Бюль Ожье, Бернадетт Лафон, Жак Дониоль-Валькроз и другие
Sunchild Productions, Les Films du Losange, Ministère de la Culture
Франция
1971

Искусство превращает тайну в свет.
Жан Кокто

Я шел по случайным улицам случайными шагами.
Колен

«Аут 1: не прикасайся ко мне» Жак Риветт снимал весной 1970 года при участии французского государственного телевидения. Фильм показали несколько раз – осенью 1971 года в Гавре, в 1989-м на фестивале в Роттердаме и позже в Берлине. Сериальный по верстке, он, в отличие от продукта, задуманного удерживать внимание зрителя, был максимально недоступен не только публике, но и критике, стал мифом, будучи призраком. Его телевизионная премьера состоялась на кабельном канале Paris Première лишь в начале 90-х. Окончательный хронометраж по итогам всех редактур Риветта составил 750 минут. В таком виде он вошел в ретроспективу 2006 года и впервые демонстрировался в Москве весной 2017-го в Электротеатре «Станиславский». Рекомендации Риветта насчет показа приведены в его интервью Гилберту Адеру: «Идеальным вариантом был бы просмотр с делением на главы, как в случае с романом в тысячу страниц. Но даже тот, кто читает книгу очень быстро, не прочтет ее в один присест. Было бы идеальным увидеть весь фильм за два дня, что позволило бы вникнуть в суть, проследить за

«Аут 1: не прикасайся ко мне», режиссеры Жак Риветт, Сюзанн Шиффман

развитием – с возможностью сделать четыре или пять остановок в процессе просмотра». Полагая, что фильм будет показан на телевидении в виде сериала из восьми эпизодов длительностью примерно полтора часа, Риветт предпослал каждому эпизоду серию черно-белых снимков, вроде бы суммирующую события предыдущих серий, но также предлагающих и новую точку сборки. Их автор – фотограф и режиссер Пьер Зюкка, работавший на съемочной площадке «Аут 1…».

В 1833 году Оноре де Бальзак опубликовал повесть «Феррагюс – предводитель деворантов», первую из трех в цикле «История тринадцати», чьи герои принадлежат к тайному обществу «флибустьеров, разъезжающих в каретах». Имена некоторых из них всплывают на просторах «Человеческой комедии» вне видимой связи с заговором. Бальзак проливает скупой свет на секту деворантов, но хранит тайну тринадцати. Посвятив им общее предисловие к циклу, он оставляет «тринадцать» мрачной виньеткой к менее эфемерным сценам парижской жизни.

Схожим образом поступают авторы современных сериалов вроде «Оставленных» (The Leftovers; 2014), где необъяснимое явление – повествовательный механизм, соединяющий истории разных персонажей, а тайна не раскрыта лишь затем, что у авторов нет такого намерения. Загадочные обстоятельства – либо старый трюк из рода макгаффинов, либо повод ввязаться в майю взаимоотношений персонажей, поскольку для мультисезонных эпосов психологическая жвачка сытнее мерцающей энигмы.

В незапамятные времена тайна еще не деградировала до утилитарного крючка. Одна из самых обаятельных в истории кино тайн живет в радиоприемнике черного Rolls-Royce Жана Кокто. Его Орфей выуживает из эфира частоты поэтического шифра: «птицы поют при помощи пальцев», «молчание движется быстрее пятясь», «траурный креп юных

вдов – истинный праздник солнца». Это красивая, но быстроживущая тайна. Кокто, любуясь, охотно раскрывает ее: Смерть, влюбившись в поэта, прельщает его единственно возможным способом – музыкой слов согласно вкусам эпохи: уже не ДАДА, еще не Лианозово.

Одну из самых долгоиграющих и визуально выразительных тайн излучают вигвамы Дэвида Линча. О фильме «Твин Пикс. Огонь, иди со мной», экстракте знаменитого сериала, Риветт отзывался как о самом сумасшедшем в истории кинематографа: «Я не представляю, что же такое случилось и что я такое увидел, но я ушел из кинотеатра, словно паря над землей на высоте двух метров». На той же, вероятно, высоте он монтировал собственный четырехчасовой экстракт из «Аут 1: не прикасайся ко мне» – «Аут 1. Призрак» (Out 1: Spectre; 1972).

Тайна укрыта Жаком Риветтом в основании фильма Out 1 с подзаголовком-предостережением: noli me tangere. В Евангелии словами «не прикасайся Мне» воскреснувший Господь предупреждает Марию Магдалину, что отныне Его тело, сохраняя родные ей черты, принадлежит уже другому миру – ни коснуться, ни обнять, ни прильнуть. У Риветта тайна священна, как встарь, и тут все просто: когда последняя тайна будет раскрыта, мир кончится, свиток небес свернется, обнаружив сходство с театральным занавесом.

Тайна связывает в картине Риветта становление героя и текста, «длительность» Марселя Пруста и «жестокость» Антонена Арто, диалектику коллективных действий и одинокого пути. Она спрятана Риветтом за бульварной бутафорией тайного общества, позаимствованного из «Тринадцати» Бальзака. В «Безрассудной любви» (L'amour fou; 1969) Риветта театральный режиссер говорит: «Я хочу сделать эту постановку, потому что она неиграбельна. Она состоит из клочков и обрывков, но они все словно держатся друг за друга. В ней показан хаотический, но не абсурдный мир – такой же, как и наш собственный. Разлетающийся по всем направлениям, но с какой-то целью. Если бы мы знали с какой». Этой тайны «Аут 1…» не коснется, ее, напротив, маскируют эффектные шифры и декоративные заговоры, необходимые Риветту как элемент структуры.

Об этой тайне, кажется, говорил Мераб Мамардашвили в лекциях «Психологическая топология пути» в связи с циклом обретенного времени Пруста: «Жизнь такого рода людей, которых мы называем героями, есть яростное воссоединение с самим собой, то есть воссоединение с тем внутренним словом, которое в тебе заложено. Как оно заложено, мы не знаем, это – тайна бытия, тайна человеческого происхождения, и оно так и останется тайной. Даже когда мы что-то знаем о мире, мы фактически не разгадываем тайны, мы ее разыгрываем. То есть мы что-то понимаем путем разыгрывания. Например, в такой мистерии, как бой быков – а это есть именно мистерия, в которой поставлены и инсценированы основные силы бытия и человеческих страстей. И там есть нечто, называемое минутой истины».

«Аут 1: не прикасайся ко мне» говорит о том, как быть героем в безгеройное время, когда «кажется, что каштаны в Париже цветут дважды», – так ранит недавняя, конченая весна 1968-го. Фильм основан на мистерии, а его топология пути задана уже на уровне названий эпизодов, в маршрутах: «От Лили к Тома», «От Сары к Колену»… Мистерии разыгрываются в парижских студиях двух театральных групп. Здесь отвергают все готовое и заимствованное: слово, текст, идеи. В репетициях и разминках разворачивается заговор против классического текста и нарратива. Поиск – сквозной мотив. Различные персонажи ищут театральную форму, самих себя, ключ к шифру, чем поживиться. Наконец, в поисках украденного миллиона театр выйдет на улицу и актеры станут стражами у семи старинных ворот-площадей Парижа, отзеркаливая название трагедии Эсхила, которую репетируют: «Семеро против Фив».

Труппа Лили (Мишель Моретти) – это группа Фив. Комедианты превращают Эсхила в какофонию, почти пародию, разъяв текст на ритмичные движения и возгласы. Группа Тома (Мишель Лонсдаль) ставит «Прометея прикованного» – тоже Эсхила, но своими словами, не оставив от оригинала ни строчки в процессе бесконечных «зеркальных» упражнений и импровизаций. Поиск, который никуда не ведет, – сюжетообразующий в «Аут 1: не прикасайся ко мне», производственном романе, где автора и персонажей вместо конечного продукта интересует само художественное производство. В поисках своего Прометея Тома комически теряет его и заимствованный у него жар из виду: «Ни Прометея, ни спичек, ни огня». Прометей еще и потому должен исчезнуть, пройдя через травестированные формы «изнеженного тирана» и «мадам Прометей» в великих этюдах Лонсдаля, что за ним стоит идея готового и незаслуженного блага, дара извне, чужого огня.

Тайна, огонь и текст соединены алхимией Антонена Арто: «Культура – это движение духа, который движется из пустоты к формам и из форм опять возвращается в пустоту – в пустоту, как в смерть. Приобщиться к культуре – значит сжечь формы; сжечь формы, чтобы притронуться к жизни, значит научиться стоять прямо посреди непрестанного движения постоянно исчезающих форм». Риветт принес в кино тот огонь, на котором «сгорают формы». В «Безрассудной любви» и «Банде четырех» (La bande des quatre; 1989) он снимает театральные репетиции в хроникальной манере, в которой сгорает условность. В «Аут 1…» театр становится самостоятельным и фантастичным сюжетом невополощенности, но и точности.

Вероятно, нам было бы не под силу вынести такое монументальное разрастание ризоматичной структуры сюжетов и персонажей, если бы те или иные побеги и ответвления не исчезали так же произвольно, как и появлялись, будто пущенные на самотек. Их пульс воспроизводит неуловимый и непредзаданный ритм методичной работы Риветта по «сжиганию форм», импровизации, отказа от прописанных в сценарии диалогов как «излишне самодовольных».

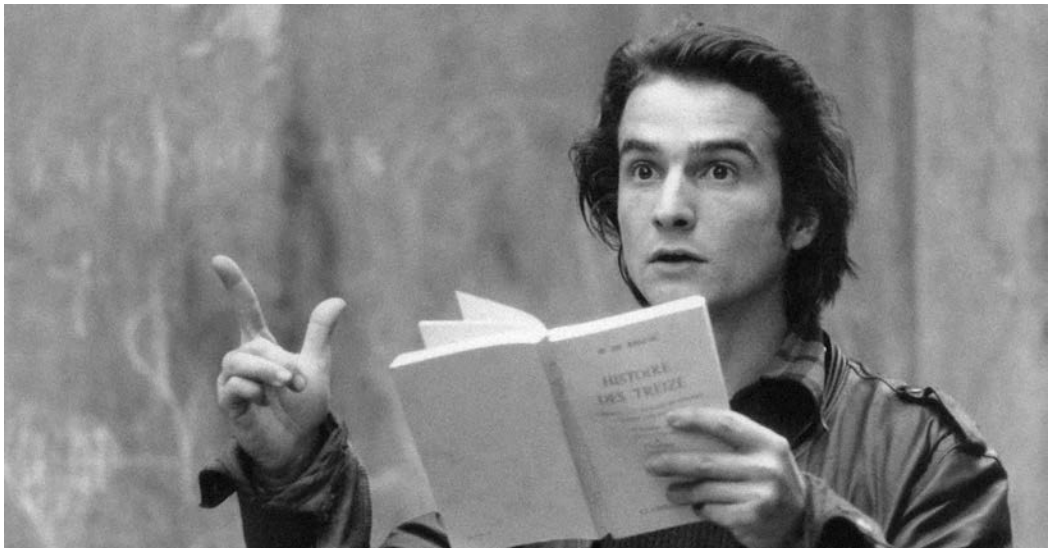
«Аут 1: не прикасайся ко мне»

Растворение Прометея эквивалентно отказу самого Риветта от готовых форм и от того, что Джонатан Розенбаум, один из первых исследователей кинематографа Риветта, называет фиксированным текстом. Он наблюдает в «Аут 1: не прикасайся ко мне» отсутствие социальной и функциональной идентичности персонажей как фигур нарратива, отсутствие «социальной и художественной уверенности – истинный агностицизм в отношении общества и художественной литературы, который, по-видимому, проистекает как из скептицизма конца 1960-х годов, так и из бремени импровизации», отсутствие «фиксированного текста под различными распространяющимися вымыслами, которые могли бы гарантировать их социальные и общие функции; вместо этого можно найти серию ссылок и аллюзий – Бальзак и Ренуар, Эсхил и Ланг, Руш и Годар».

Риветт отказывается от модели готового человека. Его персонажи живут в непрерывном упражнении, разминке, в которых испытывается не столько их актерская способность, сколько их человеческое качество и качество их взаимосвязей с другими.

Во всей французской «новой волне» не сыщется ничего менее формалистичного и манерного, чем репортажная, снятая длинными дублями хроника репетиций, куда Риветт постепенно добавляет, как бродильный элемент, двух вымышленных романических героев. «Я выполняю пируэты», – скажет один из них. Другая вынет громоздкий пистоль, каким не погнушалась бы леди Винтер, и сама с собой скрестит кинжальные клинки.

Мнимый глухонемой с губной гармошкой Колен (Жан-Пьер Лео) доставляет за медный франк «письма судьбы» к столикам завсегдатаев парижских бистро. Несмеющаяся Фредерика (Жюльет Берто) сочиняет считалки о Полишинеле, баллады об Арлекине и извлекает выгоду, где бы та ни завалялась. До поры они остаются безымянными и в титрах



«Аут 1: не прикасайся ко мне»

значатся соответственно как глухонемой и юная воровка. Колен и Фредерика пересекутся лишь однажды, в пятом эпизоде «От Колена к Полин», одновременно заглянув в Угол Случайности на Площади святой Возможности.

Колен получает послания, с наслаждением скомпилированные самим Риветтом из «Тринадцати» Бальзака и «Охоты на Снарка» Льюиса Кэрролла. Подметные отрывки наводят Колена на мысль о существовании тайного общества. Когда он безумной галлюцинацией пронизывает парижские улицы, без конца повторяя странные, абсурдные строчки и слово équipage, они звучат, как стихотворные силки Смерти у Кокто, а его лихорадка сродни трансу Орфея.

Колен порождает возможность интерпретаций, наделяет смыслом разрозненные цитаты. Колен – идеальное воплощение зрителя, которому предложено самому искать или вносить смысл в безалаберное повествование. Когда-то Жан Ренуар ответил на вопрос Риветта о роли зрителя в рождении фильма: «Фильм должен быть завершен зрителем, вот почему опасна абсолютная точность, в фильме столько фильмов, сколько зрителей… если у тебя тысяча зрителей, то и фильмов тысяча». Риветт многим обязан Жану Кокто, но «Завещание Орфея» предваряет фраза: «Привилегия кинематографа в том, что он может позволить зрителям видеть один и тот же сон», и тут Риветт заодно с Ренуаром.

Колен вначале – безучастная машина, перенаправляющая случайные тексты случайным людям под видом «писем судьбы», механически штампующая конверты. Его последующее лихорадочное вдохновение – стремление оказаться частью текста, книги, фильма, свойственное впечатлительным детям, которым хотелось бы стать героями истории, поразившей воображение, посулившей иную жизнь, утопию, зеленую калитку в стене. Колен сливается с текстом, стремясь раскрыть его заговор, то есть понять, как устроено необъяснимое волшебство,

надрывающее тебе душу невозможностью стать его частью. В одном из эпизодов есть монтажная фраза, где труппа Лили превращается в хор по отношению к нему, герою.

Своей страстью он почти вызывает к жизни «Тринадцать», приводя в движение заглохшую машину мечты, побуждая призрак сокрушаться о своей невоплощенности. Полагая, будто ищет ключ, создает текст. Полагая, будто раскрывает заговор, создает сюжет, давая Риветту повод для игры слов французского complot (заговор) и английского plot (сюжет). Эта шутка Риветта прозвучит в фильме-интервью критику Сержу Дане и режиссеру Клер Дени «Страж». Как сообщает один из персонажей «Аут 1: не прикасайся ко мне» Варок, «факт нахождения под подозрением создает само преступление», и страсть Колена почти вознаграждена. Кажется, ради него одного общество заговора начинает обретать очертания от эпизода к эпизоду, но это никак не энигматичные «флибустьеры в желтых перчатках», а рассеянные после мая 1968 года хладные и тусклые буржуа пополам с богемой, ожидающей правительственных дотаций. Не Снарк, а Буджум. Не жар, а скука. Едва ли не розыгрыш, обращающий в ничтожество «полный волшебства мир тайн» Колена. Его поражение тем не менее момент истины. Вместо скучного тайного общества мы встретим тайну. Вместо разоблачения тайны перед нами ее становление. Апофеоз – диалог Колена и Сары (Бернадетт Лафон) в финале седьмого эпизода, где часть реплик на саундтреке пущена в обратном порядке, предваряя находки Кубрика и Линча. То есть *за*говору буквально наследует *раз*говор, где вопросы и ответы на наоборотном языке только рамка для страстной любовной жалобы губной гармоники Колена.

Начавшись с репетиции трагедий Эсхила, фильм приходит к смеху над мелочным поиском грошовых тайн. В одной из мистерий Тома дикари боготворили Прометея, переходили от алфавита к речи, стали героем и хором, познали самих себя и все потеряли. Так на протяжении тринадцати часов в картине складываются и тут же пересматриваются разнообразные формы и связи. Заговор тринадцати рушится, едва найдя черты.

Колен обретет дар речи и вернется в исходную точку немоты. Сара заговорит задом наперед. Фредерика, казалось бы, поплатится за меркантильное отношение к тайне, но именно она погибнет, как на сцене, в момент игры, в костюме и маске, с розой крови на груди. Жанр Фредерики – уличный театр и воображаемая сцена, где она играет для себя, репетирует свою смерть на лестничной клетке. Ее гибель в фильме обставлена Риветтом с лукавой театральной позой. Тома обессиленной медузой брошен на морском берегу.

Детские надежды на Прометея и его дар огня не оправдались, и прощальный взгляд фильма обращен в сторону Афины, то есть рефлексии и точности формы. Суммируя все маршруты в названии серий – «От Лили к Тома», «От Сары к Колену», – герои приходят к одиночеству маршрутом от Прометея к Афине. Ее позолоченным истуканом Риветт

прощается с миром своей картине, совмещая Афину с Мари, девушкой с вязаньем, буквально ввязавшей Колена в эту парижскую хронику, о которой он скажет: «Я встретился с сфинксом и не нашел любви». В этом смысле «Аут 1…» – опыт позитивного распада. Он приводит к такой ситуации, где уже не страшно и не тяжело ни остаться в одиночестве, ни умереть, как Фредерика.

В том, как смотреть этот фильм, можно выбрать путь Колена, путь композиции и подбирать к тайне семантическую отмычку, собрать в новом порядке бессвязные обрывки и фрагменты, наделить новым значением старые знаки. Можно пойти путем хаоса, путем Тома и всё рассеять на клочки по закоулочкам. А можно, затаив дыхание перед лицом тайны, восхититься ее стойкостью, тем, что ее не исчерпают ни заговоры, ни сюжеты, ни поэзия, ни театр и что она еще способна осенять собой мир, погрязший в механике и махинациях, день за днем предающий свои пути и утопии. И этот третий выбор – следствие «доброжелательности к существованию», о которой помнят Тома и Риветт.

В дальнейшем протосериальная логика затрагивает работу Риветта над циклом «Сцены из параллельной жизни» по мотивам «Дочерей огня» Жерара де Нерваля, о которой Риветт рассказывал Клер Дени и Сержу Дане: «Вместо того чтобы снимать по фильму каждые три-четыре года, я решил создать несколько объединенных съемок». В замысле элементы одной истории перетекали в другую, главные персонажи делались второстепенными. Съемки группировались, чтобы, по словам режиссера, «ускорить темпы производства на фабрике Риветта». «Дуэль (карантин)» (Duelle (une quarantaine)) и «Северный ветер» (Noroît) Риветт окончил тогда же в 1976-м. К «Истории Мари и Жюльена» (Histoire de Marie et Julien) он вернулся лишь в 2003-м. Вернулся и к «Истории тринадцати», поставив в 2007 году версию бальзаковской «Герцогини де Ланже» под названием «Не тронь топор» (Ne touchez pas la hache).

Фильм, ведущий к одиночеству от Лили к Тома, от Тома к Фредерике, от Фредерики к Саре, от Сары к Колену, идет маршрутом от Ренуара к Риветту. В самом деле, если ренуаровская тысяча зрителей дает фильму быть тысячью разных фильмов, то идеальный сериал, возможно, складывается из этих тысяч одновременно существующих серий, для просмотра которых понадобилась бы не иначе чем тысяча глаз доктора Мабузе. ◆

Евгений Майзель

СТОП-МАШИНА

Кинематограф Уорхола как «производство присутствия»

1.

Фильмы, длящиеся дольше обычного, бывают разные. Снятые Гриффитом в 10-е годы XX века «Рождение нации» (193 минуты) и «Нетерпимость» (210 минут), как и более поздний «Наполеон» Абеля Ганса (313 минут), были амбициозными пеплумами, чей экстраординарный хронометраж вмещал эпическое содержание. Первым режиссером, начавшим снимать не просто и не только многочасовые, а именно длинные, вызывающе длинные ленты, следует считать, вероятно, Энди Уорхола. Его наиболее знаменитые фильмы 60-х годов (наряду с «Девушками из Челси») подвергают испытанию не только мочевой пузырь, но и разум зрителя. Продолжительность в них предстает самостоятельным фактором, не обусловленным ни исторической значимостью сюжета, ни драматургической насыщенностью, ни уникальностью материала. Эти фильмы регистрируют нечто повседневное и почти всегда частное – но почему-то в невыносимо замедленном темпе. Лет за сорок до «медленного кино» король поп-арта первым додумался делать такие странные кинокартины, в соотношении (бес)событийности на единицу времени остающиеся, пожалуй, непревзойденными до сих пор.

Напомню некоторые из них. Тридцатипятиминутный «Минет» (Blow Job; 1964) запечатлел поясной план молодого мужчины (актер Де Верен Букуолтер), которому предположительно (см. название) делают фелляцию (по легенде, за кадром остался Уиллард Маас, классик американского авангарда еще с 40-х годов). В сорокапятиминутной «Еде» (Eat; 1963) единственный, если не считать периодически возникающего кота, герой (художник Роберт Индиана) молча поедает грибы. Пятидесятиминутный «Поцелуй» (Kiss; 1963)

«Поцелуй», режиссер Энди Уорхол

представляет коллекцию пар во всех гендерных комбинациях (мужчина и женщина, мужчина и мужчина, женщина и женщина), страстно целующихся в губы; каждой паре отведено три с половиной минуты, после чего на экране возникает новая пара (как обычно, в фильме снялись друзья и знакомые режиссера). В «Сне» (Sleep; 1964), длящемся 321 минуту, мы видим лишь различные (и повторяющиеся) планы спящего молодого человека (поэт Джон Джорно). Наконец, монументальный, что для Уорхола не характерно, «Эмпайер» (Empire; 1964) предлагает один-единственный восьмичасовой (!) статичный вид одноименного небоскреба. В этом фильме, не только наиболее длинном, но и аскетичнейшем из всех, нет закольцованности и (почти) никакой активности. Из всего «действия» зрителя ждет лишь постепенная смена освещения, периодическое мигание маяка и однажды пролетающий самолет, а также кое-какие погрешности изображения. Последние случились, потому что Уорхол включал свет, когда в кинокамере Auricon кончалась пленка (что происходило каждые 33 минуты) и надо было вставить новую бобину. В эти моменты можно увидеть самого автора и помогавшего ему Йонаса Мекаса, отразившихся через оконное стекло офиса Фонда Рокфеллера в здании Time & Life на 44-м этаже, откуда происходила съемка. (Вообще, многие «артефакты» в фильмах Уорхола, «оживляющие» происходящее на экране, спровоцированы техническим несовершенством съемочной аппаратуры. Например, максимальный кадр камеры «Болекс», которой Уорхол пользовался в 1963 году, составлял лишь три минуты, поэтому «Сон», задуманный многочасовым, состоит из закольцованных фрагментов: режиссер не собирался проводить все время у постели своего героя. Для полноты картины добавим, что это беззвучные фильмы, снятые на пленку 16-*мм* с использованием эффекта замедленного движения. В частности, «Эмпайер» был снят со скоростью 24 кадра в секунду, а проецируется

со скоростью 16 кадров в секунду, что и увеличило хронометраж до рекордных 485 минут, замедлив «действие», и без того не самое динамичное в истории кино.

Таким образом, именно Уорхол придумал то, что так ненавидит среднестатистический зритель, он же адепт развлекательного кино, – необъяснимо, претенциозно затянутый кадр. Казалось бы, как и многим экстравагантным, но бесполезным выходкам, кинематографу такого рода суждено было остаться уникальным курьезом, но произошло иначе: склонность к затянутости, пусть и не в таком демонстративном, разнузданном виде, уже в 70-е станет влиятельным трендом, объединившим самых разных и независимых авторов (например, Шанталь Акерман и Андрея Тарковского). И, не ограничившись 70-ми, пустит свои разветвившиеся корни-щупальца далее, к нашему времени, породив огромное число самых разных последователей.

В этом тексте, не претендующем разобраться со всеми многочисленными вопросами касательно бескрайнего наследия Уорхола и его влияния на нынешний кинематограф, я попробую показать, что именно подобного рода «стоп-машины» могли значить для их создателя и что они производят сегодня для нас.

2.

Практически сразу было замечено, что талант Уорхола не в каком-то выдающемся мастерстве рисовальщика или живописца (хотя он все-таки изобрел собственную технику), но в редком умении открывать заново знакомые всем явления. Как ни забавно звучит, Уорхол, начинавший иллюстратором, хорошо умел эмблематизировать то, что уже было эмблемой, – без разницы, звезда ли это шоу-бизнеса или промышленный объект типа консервной банки супа. Уорхол ловко заставлял их присутствовать на своих картинах, может быть, не в новом качестве, но с новой силой. Скептики уточняли, что эта способность не более чем разновидность хорошего вкуса (и Уорхол как будто не возражал: «Люди такие фантастические. Просто невозможно сделать плохой снимок!»), но, как бы то ни было, все сходились во мнении, что этот вкус ближе к мастерству декоратора или сценографа, нежели к «серьезной живописи» вроде Сезанна или, допустим, Фрэнсиса Бэкона.

Обращение Уорхола к предметам общего пользования связывает его с Дюшаном (чья интеллектуальная составляющая при этом Уорхолу чужда); в самом деле, уорхоловский культ промышленных вещей не что иное, как развитие темы ready made (готовых арт-объектов), обнаруживающей сложное в простом, а изысканное в масскульте и также наполняющей мир вокруг неким не столько переосмысленным (к вопросу о смысле вернемся чуть позже), сколько переобозначенным присутствием.

Неизбежным этапом на этом пути стало превращение Уорхолом в главный объект собственного искусства самого себя. По мнению его биографа Стивена Коча, Уорхол отказался от собственной «личности»

и обзавелся тщательно пестуемой и продуманной «персоной», чей стиль безошибочно узнается в словах Бодлера, за столетие до Уорхола писавшего, что «красота денди состоит прежде всего в его холодной внешности, исходящей из непоколебимого решения оставаться невозмутимым во что бы то ни стало; во внутреннем огне, который может вспыхнуть, но предпочитает бушевать внутри»[1].

В детстве мать наставляла Энди: не выпячивай себя, но всегда будь рядом. Быть рядом – это и значит присутствовать, то есть быть рядом с сутью, быть при ней. Может быть, глубже всех художников XX века Уорхол осознает критическую важность присутствия как такового: в окружающей среде, в контексте разговора, в мыслях людей, дальних и близких (от которых Уорхол болезненно зависел и много писал об этом в своих книгах). На протяжении 60-х он сознательно стремится присутствовать повсюду: систематически появляется в массмедиа и «живет с массмедиа» (в своей автобиографической книге сообщает, что «женился на телевизоре, изменяя ему с четырьмя другими телевизорами»); множит и пестует социальные связи (постоянные контакты с огромным количеством людей, в первую очередь с богемой; «Фабрика», задуманная им как место, где нельзя быть одному, и т.д.); всячески ассоциирует себя с различными звездами и успешными брендами (а что такое бренды или звезды, как не концентрированный вид присутствия, пронизывающий пространства и гипнотизирующий взгляд, и что такое само присутствие, если не некий вид столь важной для Уорхола «эффективности»?); создает в собственной «Фабрике» в андерграундном духе некий пародийный эрзац института звезд; неоднократно сожалеет, что не машина, а человек, и регулярно выражает пожелание в машину превратиться; стремится взвинтить собственную производительность ежедневным («диетическим», по собственным словам) употреблением четвертинки обитрола (таблетки с амфетамином); бешеными темпами пробует себя на десятках разных поприщ: в скульптуре, перформансе, музыкальном продюсировании (группа The Velvet Underground) и т.д.; производит все новое и новое искусство, включая фильмы, общее число которых – вместе с многочисленными «кинопортретами» – к концу его жизни вырастет до шестисот. «И в жизни, и в творчестве Уорхола главной темой было “Присутствие”; он обзавелся собственной неотъемлемой версией этого присутствия, успешно создавая впечатление, что, несмотря на весь свой тонкий шарм, он не был человеком в обычном смысле этого слова, во всяком случае – был не таким человеком, как все остальные из нас, раскрывающие с каждым движением свои желания, удовлетворенность или отвращение […]. Его действия показывали не столько то, *кем* он был, сколько то, *чем* он был. Он был Энди Уорхол, явление под названием Энди Уорхол»[2].

Триумфальное суперприсутствие обрывается в июне 1968 года тремя выстрелами, произведенными в Уорхола радикальной феминисткой Валери Соланас. После этого покушения на свет появляется новый

1. *Koch Stephen*. Stargazer. Andy Warhol's World and His Films. – Praeger Publishers, New York – Washington, 1973, с.72. Здесь и далее перевод мой. – *Е.М.*

2. Там же, с. 44.

«Эмпайер», режиссер Энди Уорхол

Уорхол, более закрытый и уже не принадлежащий тому периоду, о котором я здесь надеюсь сообщить что-то связное.

3.

Итак, присутствие. Слово вроде бы нехитрое, однако ключевое и требующее пояснений.

Присутствие означает пребывание рядом с чем-то важным или даже внутри него – того, что подразумевается, о чем идет речь. Следовательно, присутствие – в первую очередь *пространственная* характеристика, а не временна́я. Кроме того, как правило, оно подразумевает именно *физическое* пребывание того, кто присутствует. Присутствующий нередко может при желании дотянуться и дотронуться (или как бы дотянуться-дотронуться) до предмета обсуждения, почувствовать его или его окружение, а то и обонять/осязать/проницать этот объект. Точно так же и сам присутствующий может быть задет явлением, при котором присутствует, – явлением, состоящим не только из «сути», осмысленной и сформулированной, но и из многочисленных материальных, чувственных, невыразимых, невербальных факторов, включая всяческие мелочи, опускаемые при пересказе, но образующие то самое целое, тот самый «опыт присутствия», который никогда не свести к совокупности его отдельных частей.

Здесь мы подходим к любопытному повороту. Как настаивает Ханс Ульрих Гумбрехт, западная философия – недаром именуясь метафизикой – столетиями пренебрегала концептом присутствия. Освоение мира осуществлялось в ней скорее через передачу и производство понятий, чем через чувственный или духовный опыт – это обязательное производное (от) того или иного экзистенциально важного присутствия. В результате на Западе сложился заметный перекос, или, как называет его Гумбрехт, «эпистемологическая конфигурация»,

Картина Энди Уорхола «Банки с супом Кэмпбелл» (1961–1962)

предусматривающая фокус на смысловом компоненте, на толковании и интерпретации – одним словом, на значении, производящем новые значения. Наши гуманитарные науки, подчеркивает Гумбрехт, в своей институциональной форме обладают очевидными «метафизическими предпосылками», заставляющими нас постоянно стремиться «по ту сторону» всего материального, пестовать именно «глубокие» суждения, то есть суждения, уводящие от материальной, физической, пространственной поверхности (каковая собственно и обеспечивает тот или иной повод для толкования, но сама систематически оказывается в тени).

Разумеется, несмотря на это, присутствие полностью никогда не исчезает. Растет интерес к присутствию и в научно-теоретической среде. Так, в XIX веке делаются многочисленные попытки каким-то образом связать ценностный духовный опыт человека с его физиологией. Метафизический перекос замечает и Ницше, остро атаковавший идеалистическую умозрительность европейской мысли. В «Веселой науке» он говорит, что нет ничего глубже поверхности; более чем полвека спустя это наблюдение – вполне уорхоловское по своему звучанию – подхватит Делёз, стремясь уравновесить метафизический перекос тем, что он называл планом имманентного. Все это последовательные выпады именно против метафизической глубины. Еще раньше присутствие окажется в фокусе внимания Хайдеггера, чья влиятельная концепция Dasein (вот-бытия) внесет огромный вклад в приближение новейшей философии к «земле и почве», то есть к тому же присутствию в его органичности. В работе «Рождение в присутствие» (1993) Нанси противопоставляет присутствие репрезентации и провозглашает «усладу присутствия» как «мистическую формулу par excellence». Наконец, уже в начале нашего столетия выходит книга Ханса Ульриха Гумбрехта

«Производство присутствия: чего не может передать значение» (Production of Presence: What Meaning Cannot Convey; 2004; перевод на русский – 2006), в которой автор постулирует, что существует доминирующая культура значения и несколько подавленная и задавленная ею культура присутствия, исключительно важная в эстетических, религиозных, мистических практиках. Нерв мысли Гумбрехта заключается в том, что культ значения, исповедуемый западной философией и наукой, не может заменить собой или обозначить присутствие, при том что именно присутствие (например, по Гумбрехту, евхаристия или встреча с прекрасным) служит источником тех или иных базовых значений. От себя добавлю, что благоговейное ощущение присутствия идеально сформулировано молодым Мандельштамом в его раннем четверостишии: «Звук осторожный и глухой / Плода, сорвавшегося с древа, / Среди немолчного напева / Глубокой тишины лесной»; впрочем, у того же Мандельштама есть и строки, воспевающие значение поверх всякого присутствия: «Быть может, прежде губ уже родился шепот…»

Теперь взглянем с этого философского ракурса на бесконечные фильмы Уорхола, отдавшего все свои силы, чтобы присутствовать, но всегда чрезвычайно осторожного во всем, что касалось смыслов и интерпретаций.

4.

Руководствуясь взятым на вооружение принципом максимальной производительности, диктуемым логикой эффективности (то есть эффективности присутствия), Уорхол обычно избегал в своем творчестве всего кропотливого и трудоемкого. В кинематографе это быстро привело к отказу от монтажа (Уорхол посчитал его слишком утомительным) и от сценариев (даже в тех случаях, когда они все-таки были, актеры нередко забывали текст и импровизировали, а Уорхол оставлял все как есть). Однако было бы неразумно тому, кто так ценит автоматический процесс и документализацию всего на свете, выключать правильно установленную и мирно работающую камеру. И вот для каждого такого фильма Уорхол придумывает правильную длину, после чего тем или иным образом минимизирует дальнейшие хлопоты. Так возникают монструозные фильмические глыбы, задуманные как некие концептуальные «предметы шика» и уже в 1968 году ставшие, как свидетельствует Коч, реликвиями. Понятно, что перед нами некие фильмы-презентификации, как выражается в похожих случаях Гумбрехт, разбухшие во времени демонстрации того или иного присутствия, но как быть с этими огромными запасами хронометража?

Обычно, когда заходит речь о чем-то длинном и затянутом, киноведы говорят о времени и его переживании. Со времен Тарковского отсылка к «запечатленному времени» стала общим местом. Действительно, в фильмах с замедленным действием длительность выходит на передний план, формируя в зрителе тот или иной чувственный опыт проживаемого времени. В упомянутых фильмах Уорхола это ощущается

особенно остро, поскольку на фоне их радикальной бессобытийности скучающий зритель быстро превращается в соучастника чистого малосодержательного присутствия – и жизненного, и безжизненного одновременно, за которым он обречен наблюдать.

И все-таки время в этих уорхоловских фильмах особенное. Такого мы не найдем больше нигде. Это вовсе не время тех, кто генеалогически может рассматриваться потомками или дальними родственниками Уорхола, будь то создатели «структурного кино» 70-х, или мастера неторопливого артхауса, настоянного на «образе-времени» (в диапазоне от Киаростами до Белы Тарра), или пионеры «медленного кино» нулевых (от Цай Минляна до Альберта Серры). Это также не реалистическое время «медленного телевидения» или «кинематографа Большого Брата», как в реалити-шоу. Поразительным образом медленное уорхоловское время оказывается наиболее близким суматошному раннему кино, а именно так называемым actuality films – основной категории фильмов, снятых в первое кинодесятилетие (то есть согласно историку кино Тому Ганнингу примерно с 1895 по 1906 год). Как и бесхитростные actuality films, ленты Уорхола – хоть и в монструозном, издевательском масштабе и с замедленной проекцией – наивно предъявляют нам саму способность кинематографа транслировать бытие и время, и эта способность представлена нам как некий самоценный фокус, не требующий от постановщика никаких дополнительных усилий. Перед нами вовсе не искусство репрезентации, когда режиссер задумывает нечто сложное, инсценирует его и подает на экране эффектным образом, потворствуя вуайеризму визуально пресыщенной публики. Наоборот, как и ранние фильмы, картины Уорхола демонстрируют такой же наивный эксгибиционизм, концептуальный юмор которого, правда, заключается в том, что «новость», фильмом показанная, не заключает в себе ничего любопытного или занятного, как обычно предполагалось простодушными кинорежиссерами-пионерами.

Не имея в виду Уорхола, Гумбрехт отмечает, что «в культуре значения категория события неразрывно связана с ценностью, приписываемой инновации и как следствие эффекту неожиданности»[3]. Напомню, что неожиданность – это именно то, что принципиально отсутствует в обсуждаемых фильмах Уорхола. «В культуре присутствия эквивалентом инновации является – по необходимости беззаконное – отпадение от упорядоченных процессов космоса и связанных с ним правил человеческого поведения»[4]. Это тоже точно соответствует логике Уорхола, отказавшегося от помещения своих поцелуев и небоскребов в нормальный жизненный контекст и нормальный жизненный темп. «Поэтому, – продолжает Гумбрехт, – представляя себе культуру присутствия, приходится решать трудную задачу – мыслить событийность как нечто отдельное от инновации и неожиданности»[5]. Этим и занят зритель «Эмпайера», ощущающий главным объектом даже не небоскреб, изученный им уже вдоль и поперек, а самого себя, на восемь часов прикованного к этой громаде.

3. *Гумбрехт Ханс Ульрих*. Производство присутствия: чего не может передать значение. *Пер. с англ. С.Зенкина*. М., «Новое литературное обозрение», 2006, с. 90.

4. Там же.

5. Там же.

Но в результате помимо мучительного претерпевания времени нечто интересное происходит в этих фильмах и со значением экранного объекта. Подобно крупному плану, превращающему лицо в некий ландшафт или текстуру, уорхоловские объекты не столько утверждают свое значение через искусственно растянутое присутствие, сколько *обозначают* это значение, иллюстрируют его в вакууме радикальной презентификации. Далекий от философских баталий Стивен Коч щепетильно подмечает, что Уорхол избегал смыслов. Само по себе это типично для художников, не желающих становиться объектами чужих идейных споров, однако тут дело обстоит еще тоньше. Называя своего героя монстром пассивной власти, Коч так пишет про объект, в который Уорхол превратил сам себя: «Яркий, кричаще вульгарный, безошибочно точный, мгновенно узнаваемый […] этот образ, кажется, предполагал некие смыслы, которые тут же превращались в фантазии и исчезали […]. Или, если воспользоваться другой метафорой, значение, казалось, было прикреплено к нему, как бледная лампочка, освещающая ночью пустынный двор. Это несчитываемое, неясное, затемненное ощущение смысла в его пассивном молчании (mutism) дало Уорхолу и славу, и, в антураже, огромную силу»[6].

Кажется, это точнейшее описание уорхоловских отношений с любыми смыслами и значениями: в самом деле, присутствие у Уорхола – включая и предложенные им формы «голого присутствия» на киноэкране – не особенно нуждается в значении того, что или кто присутствует, и не связано со значением этого присутствующего какой-либо осмысленной и отчетливой связью.

Убеждение в том, что фильм – это совсем не обязательно некий реалистический рассказ о чем-то, а в первую очередь произведение искусства, созданное по своим собственным законам, было всеобщим в среде американского киноандерграунда, ярким представителем которого Уорхол стал в 60-е годы. Однако идея презентификации – то есть демонстрации радикального присутствия своих героев на экране вне контекста, вне сюжета, вне живого времени и в итоге вне органичного жизненного смысла, влекущего за собой, как правило, то или иное значение, – вероятно, можно считать уорхоловским ноу-хау. Как показали дальнейшие события, те или иные приемы замедления времени вплоть до полной бессобытийности получили огромную популярность у самых разных кинематографистов, но так далеко на эту территорию со времен 60-х не осмеливался заходить больше никто. ◆

6. *Koch Stephen*. Цит. изд., с. 43.

Андрей Василенко

ТАЙНА ПРОЦЕССУАЛЬНОСТИ

«Цветок»
La Flor
Автор сценария, режиссер
Мариано Льянас
Оператор Агустин Мендилаарсу
Художник София Маррама
Композитор Габриэль Хвойник
В ролях: Элиса Каррикахо, Валерия Корреа, Пилар Гамбоа, Лаура Паредес, Эстебан Ламот, Пабло Сейхо, Лусиана Акунья, Эухения Алонсо, Эстебан Бильярди, Федерико Бусо и другие
El Pampero Cine, Universidad del Cine
Аргентина
2018

Скромный отель, затерянный где-то в аргентинской провинции. Новый постоялец медленно раскладывает на письменном столе свои вещи: ноутбук, несколько книг, объемный блокнот. «Дорогой Смит, сегодня 11 ноября…» – объявляет закадровый голос. Начинается долгий рассказ, организованный как эпистолярный монолог. Мужчину зовут Гатто (Пабло Сейхо), он приехал в этот богом забытый край вести расследование. Нет, он не полицейский и не частный детектив – скорее ученый, служит в университете. Старый знакомый вызвал его после неординарного случая: на территории фермы неожиданно найден автомобиль, застрявший в кроне гигантского дерева. Такой вот вульгарный сюжет – то ли городской анекдот, то ли неуклюжее начало сюрреалистичной комедии. Гатто пошагово реконструирует злоключения хозяев автомобиля. Их, компанию немолодых мужчин, обнаружили на этой ферме с признаками помешательства и отправили в ближайшую психиатрическую клинику несколько дней назад. Они колесили по окрестностям, снимали деревья – могли бы сойти за обычных документалистов, но действовали согласно какой-то непостижимой логике. Тот, кто ими руководил, еще и скупал в букинистических лавках книги: схоластические трактаты, медицинские манускрипты, известные труды по оккультизму и магии. Гатто в конце концов раскроет тайну: они искали фрагмент мемуаров Джакомо Казановы, не вошедший в общеизвестные издания. Очередная история соблазнения, совершенно не выделяющаяся среди прочих коллизий биографии знаменитого авантюриста, здесь сознательно трансформирована в символический элемент, манифестирующий единовременно природу повествования как процесса и объекта рефлексии.

Так начинается четвертый, ключевой эпизод проекта «Цветок» (La Flor) Мариано Льянаса, одного из основателей коллектива El Pampero Cine – ярчайшего феномена аргентинской кинематографической сцены. «Цветок» – это декларация невозможности определения жанра/жанров и в то же время отрицание их синтеза. Шесть полуторачасовых серий, каждая из которых еще и разбивается на акты, образуют лихо перестраивающийся нарратив, полный самых разнообразных сюжетов и экранных сущностей. Природа этого амбициозного экранного опуса разворачивается в пространстве прошлого столетия – в эпоху концептов, описывающих онтологический триумф повествования – незатухающего рассказа, который и есть подлинная жизнь.

Мариано Льянас действует с уверенностью опытного методолога, осуществляя в ряде запутанных повествований жест взламывания фильмической хрестоматийности – того набора образов и событий, которые без труда могут быть идентифицированы даже неискушенным зрителем. Режиссер не гнушается и дидактичности. Он первым появляется на экране – статный мужчина, садящийся за деревянный стол под деревом посреди умиротворенного пейзажа. Раскрывая блокнот с режиссерскими пометками, рисует незамысловатую схему, емко отражающую структуру всего проекта. Подробно рассказывает, каким образом разворачивается тот или иной сюжет. Называет главных героинь: Валерия, Элиса, Лаура и Пилар. Этот фильм про них – блистательных актрис труппы Piel de Lava. Сам же Льянас в этом прологе оказывается в позиции типичного трикстера, нарушающего неписаные правила детальным объяснением каждого эпизода. Кажется, что, обнажая весь замысел, Льянас лишает условного зрителя удовольствия познания – возможности пережить многогранную событийность вместе с героями. Впрочем, это лишь уловка, поскольку такой ход задает особое феноменологическое измерение просмотра.

Первый эпизод – история о закрытой лаборатории. Никаких пояснений – лишь фиксация рутинных действий и рабочие конфликты. Однажды ученым, в основном женщинам, приходит загадочная посылка. Вскрыв ящик, они обнаруживают мумию, которая станет причиной загадочных событий, заставит местных кошек нападать на людей и превратит жизнь героев в сущий кошмар. Типичный мистический триллер разыгрывается по всем законам жанра, раскрывая незамысловатый инструментарий, которому будет следовать режиссер в дальнейших эпизодах. Для него главное – сделать видимыми средства производства, демистифицировать кинематографическое, сорвать ауру чудесного. Балансируя между B-movie, философской притчей о женщинах, плененных индейцами в Южной Америке в XIX веке, экзистенциальной драмой в форме мюзикла и шпионским триллером, Льянас показывает, как организуется повествование, как элементарные единицы кинематографического синтаксиса складываются в простые конструкции. Несмотря на общую атмосферу запутанности, «Цветок» – четко артикулированное намерение выяснить отношения

с инаковостью, которая рождается именно в тот момент, как любая история переселяется в экранное пространство.

Центральные лейтмотивы всех эпизодов – движение и постепенное раскрытие, разъяснение таинственных событий. Четыре героини всегда куда-то стремятся, оказываются в водовороте наслаивающихся тайн, заговоров и бесконечных умолчаний. Вот одна из них уже под кодовым именем А-50 появляется в СССР эпохи застоя, занимая ответственный пост в КГБ. Ее миссия двойного агента неясна, и она будто бы должна прожить это состояние удвоенной реальности, чтобы отпереть новое смысловое измерение, но не собственной жизни, а очередного эпизода. Она ведет полные наносной таинственности беседы с карикатурно-драматичным офицером, а затем переносится в бескрайние сибирские

«Цветок», режиссер Мариано Льянас

просторы, чтобы затем покинуть Советский Союз навсегда. Все четыре героини периодически собираются вместе в качестве опять же неназванных тайных агентов. Они скрываются от преследования вместе с безымянным заложником – пожилым мужчиной, который не говорит на испанском и только пытается жестами объясниться со своими конвоирами. Сама репрезентация женского в фильме – пример создания сверхсубъектности. И дело не в сильных характерах, не в решительных действиях героинь. Кочуя из истории в историю, все четыре актрисы манифестируют собственную индивидуальность, оставляя постыдное ремесло лицедейства мужчинам.

Может показаться, что замысел Мариано Льянаса осуществляется по ведомству навязшей на зубах ироничной рефлексии по поводу самых популярных кинематографических жанров. Тайные общества, шпионы, надрывные любовные линии и даже опыт позерской синефилии: один из заключительных эпизодов – немой вариант «Загородной прогулки» Жана Ренуара. Однако тут скорее имеет место резонирующий эффект

с универсальным опытом зрителя. Почти каждая история разворачивается в удвоенном регистре – как действие и его описание, инстанция которого закадровый голос. Это откровенно литературное масштабирование превращает и героев, и событие в сложную систему индексированных единиц, за которыми парадоксальным образом скрываются реальные люди – в особенности уже упомянутые актрисы. Получается какой-то семантический разгул – означающее и означаемое бесконечно меняются местами. Невозможность различения вымысла и киноведческой штудии буквально заставляет пристальнее всматриваться в лица жителей этой перекрученной экранной вселенной, следить за поворотами сюжетов, которые буквально распадаются на глазах или пропадают в пространствах монтажных склеек. «Цветок» – это опыт

«Цветок»

аффирмативного вуайеризма, предполагающего активную позицию по отношению к действию на экране.

«Я думал, что оставить вымысел за пределами кино – не лучший способ пойти против обязательств, которые накладывает на тебя сам факт рассказывания истории. И одновременно размышлял о том, что, вероятно, вымысел и то, что именуется storytelling, – это не одно и то же. Вы можете позволить себе щедро, даже экстремально фантазировать, не впадая в дешевое повествование, или в морализаторство, или еще во что бы то ни было, куда нас уводит тот или иной сюжет»[1]. Так режиссер описывает свою мотивацию, приглашая зрителя стать частью вселенной La Flor.

Объединяющий элемент, который держит всю эту расхлябанную структуру, – навязчивый конспирологический рефрен. Интоксикация реальности чьим-то умыслом, управление миром посредством какой-то демиургической воли, на которую намекает один из героев – то ли писатель, автор всего этого киноромана, то ли таинственный

1. https://cinema-scope.com/cinema-scope-online/la-flor-mariano-llinas-argentina-wavelengths/

руководитель секретной службы. Лишенный витальности, он сугубо номинален, но необходим. Его присутствие сообщает самому замыслу проекта универсальность детективного романа, природе которого столь точное определение дал французский социолог Люк Ботански в бестселлере «Тайны и заговоры»: «[эти произведения] представляют собой наиболее распространенную форму повествования, причем в масштабе планеты. В этом качестве они играют ни с чем не сравнимую роль в репрезентации реальности, понятной любому человеку, даже если он неграмотен».

Безусловно, «Цветок» – это рефлексия о самой процессуальности повествования, о ремесле рассказывания, о технике склеивания событий и проведения демаркационных линий. О трансформации героев, выдуманных биографиях и воображении как триггере, запускающем процедуру производства художественного описания и помышления реальности. Десятью годами ранее Мариано Льянас уже предпринимал попытку определить те символические пространства, где опыт рассказа смыкается с эпистемологическими нюансами киноязыка – в криминальной драме «Чрезвычайные истории» (Historias extraordinarias; 2008). Там герои становились свидетелями жестоких преступлений, каждое из которых вызывало все новые подозрения относительно реальности, в которой они существуют. Но если «Чрезвычайные истории» были критическим жестом по отношению к жанровой природе кино (хоть и не лишенной эксплицитного философского измерения), то у La Flor уже иной онтологический статус: это результат масштабного исследования, избегающего академической сухости и дающего возможность насладиться увлекательным зрелищем. Более того, это еще и сентиментальный гимн цеховой солидарности и событию сопричастности, которым описывается процесс кинопроизводства. Нельзя отрицать, что самый очаровательный эпизод La Flor – сорокаминутная документация съемочного процесса на натуре, где все участники El Pampero Cine вместе с актерами, художниками и осветителями наслаждаются завершением съемочного дня. Вот он момент подлинного счастья. ◆

Елена Смолина

ХОД РЫЦАРЕМ

«Флорис»
Floris
Автор сценария Герард Сутеман
Режиссер Паул Верхувен
Операторы Тон Бюне
Художник Ян Кунрадс
Композиторы Джулиус Стеффаро, Джек Тромби
В ролях: Рутгер Хауэр, Йос Бергман, Тон Воз, Якко ван Ренессе, Ханс Кулеман, Тим Бекман, Полло Гамбургер, Хенк Адмирал, Диана Доббельман, Ида Бонс и другие
Cinécentrum N.V., Max Appelboom Producties
Нидерланды
1969 (1 сезон)

Как следует пространствовав по мудрому Востоку, Флорис ван Розмунд, молодой, прекрасный, как солнце, рыцарь, подобно принцу датскому, возвращается в родовой замок – только чтобы узнать, что тот оккупирован и превращен в заставу. Теперь тут командует военачальник Маартен ван Россем, вассал герцога Гельдерского, отказывающегося признать власть Бургундии и короля Филиппа I Красивого над Нидерландами. Гвардейцы ван Россема кидают Флориса и его верного друга, индийского факира Синдалу, в темницу, откуда они спасаются, вытащив с помощью самодельной липучки камень из стены, и находят пристанище в замке благородного сэра Волтера ван Олденстейна.

Следующие двенадцать серий они будут обдуривать головорезов ван Россема не хуже мушкетеров, обводивших вокруг пальца гвардейцев кардинала Мазарини; нестись в атаку с криком «Олденстейн!»; обезвредят Железного пса – самую большую в мире пушку; прикинутся врачами-убийцами в носатых противочумных масках-клювах; поучаствуют в рыцарском турнире и даже помогут Иерониму Босху благополучно доставить триптих «Страшный суд» заказчику, королю Филиппу. Также в сериале действует обезьяна, и ее тоже зовут Иероним!

«Флорис» снят по заказу телекомпании NTS – это было революционное решение руководившего государственным каналом Карела Энкелаара, не побоявшегося потратить деньги налогоплательщиков на полностью развлекательный приключенческий сериал для подростков, хотя в процессе съемок проект и оказался в три раза дороже, чем планировалось. И это был голландский ответ на успех зарубежных эпопей о Средневековье: британского «Айвенго» (Ivanhoe; 1958, с Роджером Муром), французского «Тьерри ла Фронд» (Thierry la Fronde;

«Флорис», режиссер Паул Верхувен

1963) и – главное – бельгийского «Йохана эн де Альвермана» (Johan en de Alverman; 1965). Успешный приключенческий сериал из соседней Бельгии, в то время как в Голландии для телевидения продолжали снимать «Клоуна Пипо» (Pipo de Clown; 1958)? Этого голландские теленачальники пережить уже не могли. Дальше удивительное: «Флорис» должен был бы оказаться в каких-нибудь более опытных руках, но в результате не слишком важной уже цепочки событий стал дебютом (и киношколой!) сразу трех будущих звезд: режиссера Паула Верхувена, сценариста Герарда Сутемана (который потом напишет для Верхувена сценарии главных его фильмов, в том числе «Турецких сладостей», «Солдат королевы» и «Четвертого мужчины») и актера Рутгера Хауэра. Все трое о том, как делается кино, знали постольку поскольку.

Верхувен, снявший несколько короткометражек во время учебы на физмате Лейденского университета и документальный фильм о десантниках во время службы в армии (это задание уже тогда тяготевший к экшну и вдохновленный бондианой режиссер воспринял единственно верным образом: в качестве возможности за счет армии как следует поиграть с техникой и массовкой), до «Флориса» никогда не делал кино со звуком и в первый съемочный день очень удивился, когда оператор заорал ему про хлопушку («А что, каждый раз надо?»). Он не умел не то что работать с актерами, а даже просто объяснить им, чего хочет. Математик Верхувен откровенно побаивался актеров, они казались ему опасными и богемными, к тому же режиссер пришел к выводу, что удачная актерская работа – это дойти из точки А до точки Б и посмотреть немножко в сторону. Стоп! Снимать кино Верхувен учился по комиксам «Дик Бос», чем не раскадровки?

В биографии режиссера, написанной Робом ван Ширсом, рассказано, что все в тот же первый съемочный день Верхувена ждало еще одно открытие. Когда продюсер Макс Апельблум отправил ассистента

«Флорис»

за таблетками от язвы желудка, Верхувен узнал, что снимать сериал с выработкой один метр полезного материала к тридцати двум бесполезного нельзя. (Примерно в это же время на другом конце океана другой режиссер, Фрэнсис Форд Коппола, пришел к мысли, что продюсерских денег надо тратить как можно больше – так им дешевле будет закончить фильм с тобой, чем взять кого-то другого и начать все заново.) Флэш-форвард: четырнадцать недель съемочного периода «Флориса» растянулись на восемь месяцев, бюджет (государственные, общественные деньги! а ведь Голландия – не Россия) был превышен в три раза. Что стало с язвой продюсера Апельблума, неизвестно.

Абсолютная непросчитанность и ученическая легкость, с которой сделан «Флорис», придают ему особый кривоватый шарм, в каждой сцене чувствуется отсутствие даже представления у его создателей о границах возможного – о том, что вообще бывают какие-то такие границы. «Флорис» снят не в павильоне на фоне расписанных художниками задников, а на натуре, в трех настоящих средневековых замках – ничего подобного в Голландии тогда не делали, тем более для телевидения. Камера в каждой следующей серии все чаще и чаще оказывается на плече оператора Тона Бюне, будто младенец, привыкший к рукам и отказывающийся слезать обратно. Модный в кино 1960-х зум то и дело отшатывается от силуэта замка, чтобы дать нам возможность увидеть его целиком, или приближает к себе божественно красивого Флориса – Рутгера Хауэра, в первых сериях немного деревянного, впрочем, в соответствии с ролью импульсивного, незадумчивого рыцаря, в последних – уже нащупавшего свой актерский стиль.

Работавший переводчиком все в том же телевизионном объединении Герард Сутеман придумал для «Флориса» четкую драматургическую конструкцию: общий горизонтальный сюжет (Флорис и Синдала из замка Олденстейн воюют с ван Россемом, окопавшимся в родовом

замке Флориса) и изящные вертикальные сюжеты для каждой серии. Шпион из Гента проникает в замок! Один выстрел из пушки Железный пес, и Олденстейн будет разрушен! Ван Россем узнал, что Иероним Босх везет картину королю, и хочет ему помешать! К тому же внутри каждой серии четко соблюден баланс экшна и юмора, за напряжением всегда следует комическая разрядка – только чтобы за ней последовало новое приключение.

Реализм «Флориса» (в нем есть только одно по-настоящему фантастическое спасение, с зависающей в воздухе, вполне по-индусски, веревкой) – истинно голландский, родом из живописи Северного Возрождения, вдохновленный Босхом и Брейгелем, не стеснявшимися ни быта, ни грязи, ни крестьянского смеха. Вот пушка увязает в самой настоящей жидкой грязи, и здоровый канонир прикрикивает на вытаскивающих ее бедняг, откусывая от какого-то не менее здорового корнеплода. Вот солдаты ван Россема пьют и хохочут над шутами, на коленках удерживая веселых девиц. В подростковом «Флорисе» – на протяжении десятилетий постер с рыцарем висел в каждой второй детской в Нидерландах – уже проявляются постоянные мотивы кино Верхувена: тяга к исследованию природы насилия; особенный сарказм; глубоко утопленный в историю культурный фундамент и секс. Уже во «Флорисе», детском по сути сериале, есть сцена, в которой Флорис и прекрасная дама проверяют пружинистость матраса и, как на парных качелях, по очереди слегка подпрыгивают вверх-вниз. Впрочем, снимавшаяся в сцене актриса Диана Доббельман говорит, что намека тогда не поняла.

Невозможно избавиться от ощущения, что никто как будто не сказал тогда ни Сутеману, ни Верхувену, ни Хауэру, что какие-то штуки людьми в здравом уме просто не делаются. Хауэр без дублера, не предупредив режиссера, прыгнул вниз головой с крепостной стены в воду. Сутеман написал целую россыпь экшн-сцен вроде той, в которой индус Синдала на ходу придумывает и собирает средневековую базуку, – Верхувен все это снял и смонтировал своим фирменным стаккато, не дай бог заскучать. По мере того как от серии к серии «Флорис» движется к нарядному, праздничному финалу (турнир! Византийский кубок!), видно, насколько увереннее становятся его создатели и как Рутгер Хауэр, из вчерашнего выпускника театрального, нехотя утвержденного Верхувеном на роль, превращается в кинозвезду. Его присутствие в кадре было настолько мощным (при средних на тот момент актерских умениях), что сама композиция кадра стала меняться: Флорис сам собой выходил на первый план, находчивый Синдала отступал в его тень. В итоге даже название сериала, бывшее кивком движению хиппи и молодежному водовороту 1960-х (динамика между героями, придуманная Сутеманом, – это европейский рыцарь-дуболом и находчивый, сдержанный человек с Востока, центра мировой мудрости), изменилось: с «Флорис и факир» на «Флорис». Западной цивилизации, может, и не хватает осознанности, но когда ее представляет

двадцатичетырехлетний Рутгер Хауэр с изящно надломленной линией рта, осознанность идет к черту.

Кино Верхувена, как выяснилось, прекрасно проходит проверку (новым) временем – заряд одинаково безжалостной по отношению к разным группам людей иронии делает его, в отличие от множества важных фильмов XX века, глубоко демократичным. Не только в более поздних, зрелых его фильмах, но и во многом ученическом, иногда нелепом, но всегда очаровательном «Флорисе» не проскакивает сцен, способных заставить скривиться всякого, кто на свою беду больше не может смотреть киноклассику глазами человека, ничего не знающего ни про расизм, ни про мизогинию. Например, когда Флорис предлагает дамам заняться вышивкой, потому что этим, наверное, они и должны заниматься, очевидно, что идиот тут – Флорис. Возможно, даже ему самому. Похоже, что именно за эту самоиронию, за энергию чистой радости, за вдохновенные трюки – чего стоят солдаты ван Россема, привязанные к лопастям мельницы, круг за кругом взлетающим и ухающим вниз, – и смешные зумы «Флорису» дарована его вечная молодость, волшебное умение не стареть и не устаревать. Словно благородный рыцарь не только захватил из своих таинственных странствий друга-факира, но и глотнул где-то по дороге во Фландрию настоящей, всамделишной живой воды. ◆

Автор выражает благодарность нидерландскому киноинституту EYE и лично Андре Наусу за предоставленные архивные материалы.

Антон Долин

ПОНЯТНОЕ НЕПОСТИЖИМОЕ

«Фанни и Александр» Ингмара Бергмана как телесериал

«Фанни и Александр», *ТВ-версия*
Fanny och Alexander
Автор сценария, режиссер Ингмар Бергман
Оператор Свен Нюквист
Художники Анна Асп, Марик Вос-Лунд, Сюзанна Линхейм
Композитор Даниэль Белль
В ролях: Эва Фрёлинг, Кристина Адольфссон, Бёрье Альстедт, Бертиль Гуве, Ярл Кулле, Гунн Волльгрен, Пернилла Альвин, Харриет Андерссон, Гуннар Бьёрнстранд, Аллан Эдвалль, Эрланд Юсефсон, Ян Мальмсьё, Стина Экблад и другие
Cinematograph AB, Gaumont, Personafilm, Svenska Filminstitutet (SFI), Sveriges Television (SVT), Tobis Filmkunst
Швеция – Франция – Германия (ФРГ)
1983 (1 сезон)

Известно апокрифическое высказывание Ингмара Бергмана о двух профессиональных страстях его жизни: театр он сравнивал с женой, кинематограф с любовницей. Публика считывала метафору безошибочно: театр скучен, старомоден, важен только для шведов (в самом деле, найти видеозаписи бергмановских постановок с переводом почти невозможно), зато кино соблазнительно, эротично и всегда желанно, причем не только для автора, но и для его зрителей. Всемирный Бергман – прежде всего режиссер кино. В этой оппозиции, где был заведомо выбран победитель, необъяснимым образом потерялась третья муза – телевизионная.

Возможно, она не была самой важной. Бергман поставил около двухсот спектаклей и больше сорока фильмов, телевидение пришло в его жизнь позже всего, и его теленаследие включает едва ли десяток наименований. Зато как минимум два шедевра режиссера были сделаны для телевидения. Именно телевидению он посвятил себя в последние годы жизни, покинув кинематограф. Можно прочитать телефильмы Бергмана как его завещание.

Он проделал впечатляющий путь от «Ритуала» (Riten; 1969), своего первого заметного фильма, снятого специально для телевидения (в авторском вступлении Бергман призывал зрителей выключить телевизоры и отправляться в кино!), до «Фанни и Александра» (1982/1983), своей, возможно, главной, самой успешной и знаменитой картины, которая вышла в двух версиях – для ТВ и кинопроката. О ней он писал: «Телевизионный вариант – главный. Именно за этот фильм я сегодня готов отвечать головой. Кинопрокат был необходим, но не имел первостепенного значения».

В мемуаре Бергмана о еще одном принципиально важном для его карьеры телефильме прорываются покровительственные нотки, легкое презрение к телевидению: «Я написал “Сцены из супружеской жизни” за одно лето, за шесть недель, с единственной целью – дать телевидению более приличное повседневное меню…» Но абзацем ниже режиссер внятно объясняет преимущества работы для ТВ: «Итак, “Сцены из супружеской жизни” предназначались для телевидения, и мы работали над картиной, не ощущая парализующей тяжести, неизбежно возникающей, когда делаешь прокатный фильм, – работали весело, с желанием».

Дальше Бергман пишет: «“Из жизни марионеток” тоже телевизионный фильм. Постановка финансировалась главным образом Zweites Deutshes Fernsehen. За пределами Германии его, к сожалению, пустили в кинопрокат». Это чрезвычайно важная оговорка. Уйдя из кинематографа после «Фанни и Александра», Бергман снял как режиссер для ТВ еще четыре фильма: «После репетиции» (Efter repetitionen; 1984), «Двое благословенных» (De två saliga; 1986), «Фигляр, шумящий на помосте» («В присутствии клоуна», Larmar och gör sig till; 1997) и «Сарабанда» (Saraband; 2003). Он сопротивлялся выпуску каждого из них на большой экран, а прощальную «Сарабанду», своего рода Священный Грааль синефилов (последний фильм гения, еще и сиквел «Сцен из супружеской жизни», шутка ли), не пустил участвовать ни в одном международном фестивале, даже вне конкурса. Определенно в этом было нечто большее, чем показательная скромность или старческая вздорность. Бергман относился к телевидению как особому медиуму, требующему специфического подхода и определенных условий показа и просмотра.

Впрочем, все эти фильмы – полнометражные, в отличие от сериалов «Сцены из супружеской жизни» и «Фанни и Александр». В случае первого Бергман уравнивал в правах кино- и телеверсию. В случае второго отдавал открытое предпочтение многосерийной версии, хронометраж которой существенно больше: 312 минут против 188 минут сокращенного прокатного варианта. О болезненном процессе сокращения «Фанни и Александра» Бергман рассказывал так: «В августе 1981 года моя монтажница Сильвия Ингемарссон приехала на Форё. Мы намеревались быстро, буквально за несколько дней, придать киноварианту задуманный мною вид. Мне было вполне очевидно, что именно нужно оставить, чтобы достичь поставленной цели – сократить картину приблизительно до двух с половиной часов. Мы без задержек выполнили наш план. Закончив, я с ужасом обнаружил, что у меня на руках почти четырехчасовой фильм. Вот это удар – я ведь всегда гордился своим хорошим чувством времени. Делать нечего, пришлось все начинать сначала. Это было невероятно тяжело, поскольку я резал картину по живому и прекрасно понимал, что с каждым взмахом ножниц порчу свое произведение. В конце концов мы получили некий компромисс – три часа восемь минут. Как мне представляется сегодня, телевизионный фильм можно было бы без всякого ущерба почистить

еще на полчаса или минут на сорок – ведь он смонтирован в виде пяти отдельных серий. Но отсюда до сильно урезанного экранного варианта шаг огромен».

Очевидно, что сопоставление двух версий «Фанни и Александра» было бы крайне скучной формальной задачей: она свелась бы к описанию тех сцен, которые вырезаны автором, и гаданию о возможных причинах расставания именно с ними. Более продуктивными представляются взгляд на многосерийную версию «Фанни и Александра» как на цельное произведение и попытка понять, в чем «сериальный» Бергман (вне зависимости от того, идет ли речь о вырезанных или сохраненных сценах) отступает и отличается от «кинематографического».

Занавес: театр/реальность

Первый кадр пролога – Александр перед игрушечным кукольным театром. Идея прозрачна: телевидение стало для Бергмана нейтральной полосой, на которой встретились две его большие любви – театр и кино. «Фанни и Александр» – апофеоз театральной темы. Причем именно в длинной версии это становится очевидным.

Большинство вырезанных эпизодов связаны с рутиной театра, где работают Оскар и Эмили, родители Фанни и Александра. Выпала роскошная сцена перед открытием занавеса, за которым готовится рождественское представление. Нет ключевого образа – самого красного занавеса, грандиозного, тяжелого, рифмующегося с множеством драпировок, тканей и поверхностей на протяжении всего последующего фильма. Сокращена до минимума репетиция «Гамлета», на которой падает без сознания Оскар – исполнитель роли Тени Отца (и отец детей). Нет ни прощания актеров с ушедшим из жизни Оскаром – директором театра, чью административную роль унаследовала его вдова Эмили, – ни еще одного представления, при почти что пустом зале, после которого Эмили решает сдаться и оставить семейное дело. Расстался Бергман и с эпизодом воссоединения Эмили и труппы в финале. По большому счету в кинотеатральном варианте эта сюжетная линия закончилась со смертью Оскара, чтобы маленькими вспышками напоминать о себе позже исключительно в отдельных репликах диалогов о чем-то другом.

Кинофильм «Фанни и Александр» – о семье. Сериал – о семье и театре.

Телефильм даже структурно близок к театральной пьесе, поскольку разделен на пять (неравных по времени) серий, обозначенных на экране как «акты» и помеченных римскими цифрами: «Семья Экдаль отмечает Рождество», «Призрак», «Расставание», «События лета» и «Демоны». Справедливости ради надо признать и эстетическую близость «Фанни и Александра» большой прозе, в отличие от многих нарочито условных бергмановских картин. Режиссер рассказывал, что первая версия сценария была больше тысячи рукописных страниц. Любой читатель уловит интонационное и местами сюжетное сходство сериала с автобиографической прозой режиссера, включая его opus

«Фанни и Александр», режиссер Ингмар Бергман

magnum «Латерна Магика». Сам Бергман возводит генезис «Фанни и Александра» к Диккенсу, и здесь уместно вспомнить о «сериальности» семейных романов Диккенса, которые печатались с продолжением (недаром в Англии его проза – излюбленный материал для телесериалов).

Но даже не думая об этом, можно провести демаркационную линию между театральной карьерой Бергмана, на протяжении которой он имел дело в основном с чужим литературным материалом, и зрелой кинокарьерой, когда он писал сценарии почти всегда самостоятельно. Интересно, что ранние коммерческие его картины – «Кризис», «Дождь над нашей любовью», «Корабль в Индию» – основаны именно на пьесах, тогда театр и кино Бергмана были более тесно сплетены. Эмансипация и формирование зрелого дарования режиссера начинаются вместе с собственными оригинальными сценариями: «Тюрьма», «К радости» и особенно «Вечер шутов», в котором и сюжетно Бергман отчетливо разделяет сцену и кулисы, постановочный театральный мир и так называемую реальность. Эта оппозиция в той или иной форме всплывает во многих важных его картинах. Особенно это очевидно в «Седьмой печати» с ее бродячими актерами и преследующей их Смертью, в «Лице» с сеансом гипноза и «Персоне», которая начинается с тяжелого личного кризиса, пережитого актрисой на сцене прямо во время спектакля.

От модернистской гордыни ранних работ в «Фанни и Александре» повзрослевший Бергман приходит к постмодернистскому приятию, детской всеядности. И вообще возвращается к детству: собственному, которое он передоверяет Александру, еще наивному детству модернизма (спародированному в простодушных постановках театра Экдалей), детству XX века – на дворе 1907 год… Перед нами первый его фильм, протагонисты которого, вдобавок вынесенные в название, – дети.

«Фанни и Александр»

А один из них еще и мечтает сбежать с бродячим цирком, будто не было горьких разочарований «Лица» и «Вечера шутов». С завороженностью ребенка Бергман вместе с исполнителем роли Александра Бертилем Гуве вглядывается в картонный детский театр. Этот прямоугольник со сценой-«экраном» из пролога ужасно похож на телевизор. Здесь, возможно случайно, уловлено нечто чрезвычайно важное: в театр или кино ребенок впервые выбирается уже осознавая себя, телевизор же входит в его жизнь раньше, вместе с первыми игрушками.

Габариты театрика заданы осознанно. В кинофильме все bigger than life, в телевизоре, как в детской игре, – smaller. Произнося речь на рождественском банкете в театре, Оскар называет его маленьким миром, противопоставляя большому, который находится за стенами. Можно сказать, что их разделяет тот самый тяжелый алый занавес, за которым отмечается праздник.

Два мира соединяет сцена, на которой за время фильма разворачивается несколько спектаклей.

Первый – прямолинейное рождественское представление, прекраснодушный плоский стиль которого вступает в парадоксальное противоречие с расфуфыренным городским бомондом, заполнившим зал. Оскар играет роль Иосифа, златовласая Эмили – ангела. Христос-младенец родился. Занавес. Сакральность действа здесь – дань детскому взгляду, завороженному вертепным ритуалом чудесного рождения и избавления от Ирода. «Фанни и Александр» – святочный рассказ, рождественский миракль; можно ли сказать об этом яснее?

Второй драматургический ряд связан с Шекспиром. В театре Экдалей ставят «Гамлета», Оскар взял на себя роль Тени Отца. Прямо во время репетиции, за которой наблюдает Александр, Оскару становится плохо; его срочно доставляют домой, вызывают врача. Вскоре он умирает. После этого Оскар является Александру в виде призрака,

повторяя коллизию шекспировской трагедии. А Эмили выходит за епископа Вергеруса, в котором охваченный ревностью и тоской по отцу Александр видит соперника и врага – лицемера-обольстителя Клавдия. Эмили даже смеется над его попыткой представить себя Гамлетом; конечно, это сниженный, пародийный вариант коллизии. Однако можно сказать, что «Гамлет», разыгранный на сцене театра Экдалей, играет для Александра роль «Мышеловки» (мы дважды видим в зале среди зрителей епископа Вергеруса).

«Гамлет» травестийно комичен в интерпретации подростка. «Двенадцатая ночь», наоборот, превращена в трагедию. Перед полупустым залом старейший актер в обличье грустного клоуна под фальшивым дождем играет финальный монолог шута; это прощание со славным прошлым театра. Шекспир предсказывает судьбу Фанни и Александра, которые вот-вот уедут с отчимом в незнакомый и недружелюбный дом: «Двенадцатая ночь» – сказка о брате и сестре, после кораблекрушения оказавшихся в чужой стране. Под стишок шута мальчик играет на флейте – инструменте из «Гамлета», игрой на котором несколькими сценами позже хитроумный Вергерус очарует Эмили.

Если театральная линия сериала обогащена сакральной символикой, то церковная жизнь (не случайно же главный антагонист сериала – епископ) начисто лишена декоративно-театрального элемента. Мы не становимся свидетелями религиозных «спектаклей». Нам не дано увидеть ни церковного венчания Эмили с Вергерусом, ни даже похорон Оскара – лишь гражданское прощание у гроба дома у Экдалей и похоронную процессию на улице. Идя среди скорбящих, Александр изрыгает поток непристойных ругательств, Фанни тихо улыбается брату. Это протест против церемонной постановочности религиозного официоза, столь непохожей на трогательную игру театрального маленького мира, не скрывающего своего бессилия перед драмами реальности.

Конфликт Александра и Вергеруса (респектабельного деятеля церкви играет успешный шоумен и звезда мюзиклов Ян Мальмсьё, в арсенале которого есть и роль Гамлета) основан не на отмщении за смерть отца и ревности к матери. Это конфликт двух представлений о природе театральности. Вергерус не видит разницы между детскими фантазиями и ложью, заслуживающей строгого наказания. Еще не вступив в права отчима, он мягко журит Александра за то, что тот рассказал в школе о планах на будущее – стать акробатом-наездником в бродячем цирке. Уже в собственном доме епископ жестоко наказывает Александра розгами за фантазии о смерти своей первой жены и двух дочерей – тот утверждал, что ему явились призраки, рассказавшие о несчастном случае; его виной якобы был Вергерус.

Александр не лжет, он действительно способен видеть призраков. И вместе с тем лжет (кинотеатральная версия не дает понять этого со всей ясностью) – на чердаке, где его запер отчим, мальчику являются две мертвые девочки, которые рассказывают о подлинных

обстоятельствах своей смерти[1]. Его фантазии, переходящие в клевету, неотделимы от субъективной реальности. Вергерус, со своей стороны, искренне стоит за правду, но при этом не замечает, как его искренность (например, в жуткой сцене, когда он срывается на Исака Якоби с истерическим антисемитским монологом не в состоянии сдерживать подлинные чувства за фасадом вежливости) конструирует искусственную, постановочную действительность, где очевидность лицемерия заслоняется подчинением ритуалу. Репрессивность этого ритуала неоспорима даже за столом во время семейного обеда, но обнажается во всей полноте в сцене унизительного и жестокого наказания Александра.

Актриса Эмили рассуждает о множестве масок, между которыми она никак не может выбрать. Вергерус в момент последней искренности признается ей, что у него лишь одна маска, которая приросла к лицу. Бергман не верит в то, что возможна жизнь без маски, но их множественность обеспечивает временную свободу.

В первой трети «Фанни и Александра» спасительная иллюзия театра хотя бы отчасти исцеляет раны. Во второй трети религиозная аскеза заставляет отказаться от этой иллюзии во имя фальши, возведенной в ранг института. В последней трети (и последней полуторачасовой серии, тянущей на отдельный полнометражный фильм) обнажается древнейшая, магическая природа театра, который отнюдь не противоречит религии, являясь ее продолжением и частью. Речь идет уже не о христианстве, а об иудаизме. Спасенные другом семьи Исаком Якоби дети оказываются в его жилище, волшебном доме-лабиринте с множеством комнат и потайных дверей. Там племянник Якоби, Арон, держит свой кукольный театр.

Начавшись с театра кукол, сериал приходит в финале к его новому воплощению. В начале куклы – игрушки ребенка. В доме Якоби они оживают и получают власть над тем, кто считал себя кукловодом. В дверь комнаты, где ночью в полусне сидит за столом Александр, стучат; раздается громовой голос. Это пришел Бог, решивший убедить мальчика в своем существовании. Но головастый бородатый старик – лишь огромная марионетка… Здесь, как нигде у Бергмана, явлена его концепция кинематографа – магического действия, позволяющего при помощи актеров-кукол вступить в контакт с потусторонними силами. Управляя ими, восстать против управляемости собственной судьбы. Воззвав к Богу, высмеять его и избавиться от его власти. Именно в телевизионной форме хорошо видна игра с масштабами: непостижимо огромное вдруг оказывается игрушечным и нестрашным, выросшим в наших глазах лишь потому, что автор одолжил нам взгляд испуганного ребенка.

После смерти Вергеруса Эмили возвращается в театр Экдалей. В еще одной выпавшей из киноверсии сцене актеры сетуют: бывало, они играли Шекспира и Мольера, решались даже на самого Генрика Ибсена… А что теперь? Место великанов заняли карлики. Но Эмили решает поставить новую пьесу – «Игру снов» Августа Стриндберга

1. Отчаянно хочется возвести эту сцену к «Сиянию» Стэнли Кубрика, ведь «Фанни и Александр» вышел двумя годами позже. Однако и сценарий, и съемки Бергмана прошли до выхода «Сияния», так что речь здесь идет о знаменательном совпадении.

(любимая пьеса Бергмана, он ставил ее на сцене бесчисленное количество раз). Она приносит текст своей свекрови Хелене, бывшей актрисе, которая читает ее вслух внуку Александру. Это последний кадр сериала. Шутку оценили знающие: сыгравшая роль Хелены Гунн Волльгрен знаменита по ролям в пьесах Ибсена и Стриндберга, она играла и дочь Индры в «Игре снов».

Бергман говорил о переходе из сновидения в реальность, который в его глазах был признаком гениальности. Вспоминая в финале своего важнейшего фильма театральный текст, в котором осуществляется этот трансфер, он будто показывает, что телевидение – идеальный медиум, а сериал – самая подходящая форма, позволяющая повторить магический трюк Стриндберга не только на сцене, но и на экране.

Полог: семья/одиночество

Образ маленького мира возникнет в сериале еще раз, в конце. Эти слова произнесет уже не Оскар, которого нет в живых, а его брат, жизнелюбивый донжуан Густав Адольф, за праздничным столом. Семья празднует воссоединение и возвращение Эмили с детьми, а еще рождение сразу двух девочек – внебрачной дочери Густава Адольфа (ее родила служанка Май, но великодушная жена Альма не возражает – перед нами подлинная шведская семья) и дочери Эмили от епископа. За стол на сей раз приглашены и актеры театра Экдалей.

Телеверсия начинается с параллельного монтажа. Пока на сцене представляют Рождество, в семействе готовятся отмечать рождественский праздник. Елка, застолье, игры и чтения священных книг объединяют их, обеспечивают не контраст, но единство. По-семейному сплочена труппа театра. По-барочному театральны анфилады комнат в доме Экдалей, где будто бы нет закрытых дверей – только портьеры, драпировки, пологи кроватей, сшитые из той же тяжелой красной ткани, что и занавес театра.

Итак, маленький мир – не только закулисье, но и семейный клан, который может позволить себе беззастенчивую идиллию, бесстыжий (особенно в контексте предыдущего творчества Бергмана) хэппи энд. Точно так же, как малый экран разрешает себе наивность и сентиментальность, извинительные для святочного рассказа, но непривычные для «большого» авторского кино. Телевидение – легальное пристанище маленького мира. Перечислив большие важные сцены, выпавшие из киноверсии (спектакли, репетиции, явление призраков девочек), не менее интересно проследить за, казалось бы, бесполезными деталями и нюансами семейной жизни Экдалей, также оставшиеся только в сериале. Small talk всех со всеми за грандиозным круглым столом, вокруг которого скользит камера великого Свена Нюквиста. Игры в детской. Мелкие скандалы между супругами. Концертный номер Лидии – немецкой певицы, жены чудаковатого ученого Карла, брата Оскара и Густава Адольфа. Семейные дрязги и сплетни. Обсуждение

меню. Хвалебное слово овсянке за общим столом. Сцены из супружеской (и не только) жизни.

Каноны семейной саги на телевидении еще устанавливаются, а Бергман уже на свой лад каталогизирует их, мягко высмеивая в чем-то одном, признаваясь в любви в другом. Не гнушается опереточности домашних страстей, но приперчивает их диалогами и характерами в духе «мизогина Стриндберга» (так и сказано), карикатурами на героев которого кажутся в иных сценах веселый изменщик Густав Адольф и Карл, мизантроп и истерик. Как не бывало строгости минималистских классических картин Бергмана, от эстетики которых повеет холодком в четвертой серии, на епископском подворье с его голыми стенами. На смену привычной аскезе пришла избыточность эклектичного югендштиля, в котором счастливо утопают Экдали. Материальное одержало победу над духовным. Домашний уют – над романтикой странствий. Как тут не вспомнить, что, в отличие от кинотеатра, внеположного дому, телевизор – исключительно домашнее удовольствие. Семейный экран. Сериальная форма здесь смыкается с содержанием.

Для Бергмана это не игра, не эксперимент, а возвращение. Не просто домой, в Уппсалу, где он вырос, – в детство, в эпоху невинности, ведь Александр, напомним, – это он[2]. Если в «Седьмой печати» и «Земляничной поляне» герои еще двигались в сторону семьи и дома (правда, без особых надежд на установление идиллии), то фильмы 1960-х и 1970-х отчетливо посвящены эмансипации режиссера от «мысли семейной», изучению экзистенциального одиночества: «Сквозь тусклое стекло» и «Причастие», «Молчание» и «Час волка», «Стыд» и «Прикосновение». Собственно, от одиночества не спасали и семейные сборища, возможные разве что на границе небытия, как в «Шепотах и криках». В этом смысле «Фанни и Александр» с его программной семейственностью, явленной в телевизионной насыщенности и протяженности, – откат к истокам, не только личным, но и национальным. Ведь сам жанр саги возник в Скандинавии и только потом был присвоен другими европейскими культурами.

Об особенном личном отношении Бергмана к «Фанни и Александру» говорит не только автобиографическая основа, но и намерение собрать в одной картине важных для него артистов, свою экранную «семью» (с некоторыми членами которой его действительно связывали семейные отношения или многолетняя неформальная дружба). Правда, намерение потерпело крах в нескольких важных случаях. В роли Хелены так и не удалось занять Ингрид Бергман – великую однофамилицу, вошедшую в «клан» Бергмана с «Осенней сонатой». Лив Ульман оскорбила Бергмана отказом сыграть Эмили (роль досталась театральной актрисе Эве Фрёлинг, для которой стала всемирным прорывом). Самый обидный казус случился с Максом фон Сюдовом, в ту пору уже жившим и работавшим в Лос-Анджелесе. Он должен был сыграть Вергеруса, но письмо Бергмана попало в руки агенту, который потребовал отчисления от сборов, а шведские продюсеры на это условие не пошли. Сам

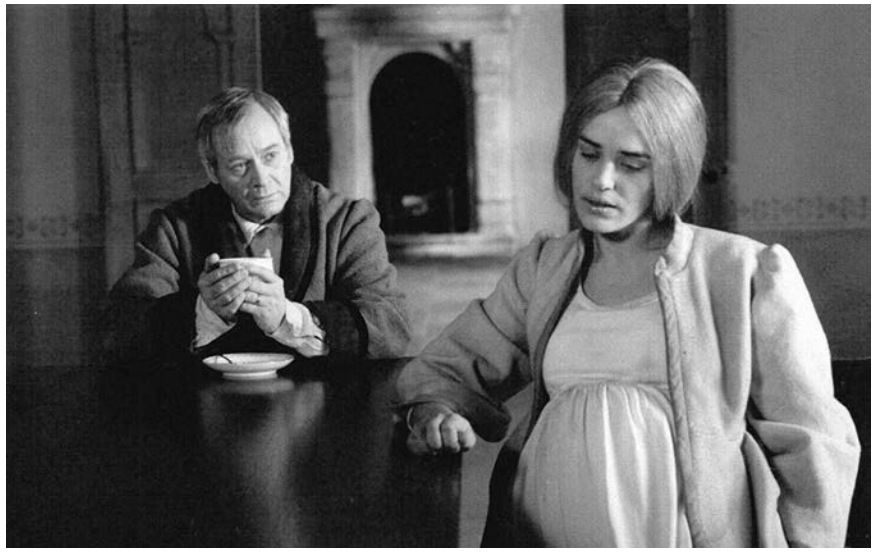
2. У судьбы странные причуды. Моих прабабку и прадеда, которых я никогда не знал, звали Александр Долин и Фаня Зборовская. Они оба родились в 1897 году и таким образом являлись точными ровесниками героев Бергмана. Моя мама написала об этом песню – в 1980-х, когда в конце десятилетия фильм пришел в СССР и показывался в прокате. Я впервые увидел его тогда же, в возрасте на пару лет старше, чем Александр на момент эпилога.

«Фанни и Александр»

актер узнал обо всем позже, когда роль уже досталась Яну Мальмсьё, и был безутешен. У режиссера, когда-то обеспечившего ему имя и славу, он так больше и не снялся, хотя играл в чужих фильмах по его прозе и сценариям.

Зато в «Фанни и Александре» сыграл свою последнюю роль тяжело больной на этот момент Гуннар Бьёрнстранд, начавший свое сотрудничество с Бергманом в 1941-м, в стриндберговской «Сонате призраков» на театральной сцене, а впоследствии исполнявший ключевые роли в важнейших бергмановских фильмах – «Седьмая печать», «Лицо», «Причастие». Здесь он играет старейшину театральной труппы Филипа Ландаля, функционально напоминающего Первого Актера из «Гамлета». Роль служанки в епископском доме Юстины исполнила Харриет Андерссон – первая муза Бергмана, секс-символ из прорывного «Лета с Моникой». А Исака Якоби – Эрланд Юсефсон, не только актер фильмов Бергмана с 1946 до 2003 года, исполнитель главных ролей в «Страсти», «Шепотах и криках» и «Сценах из супружеской жизни», но и конфидент, товарищ юношеских лет режиссера.

Еще более откровенным свидетельством того, что перед нами самый персональный проект Бергмана, становится тема отцовства и отцов, метафорически присутствовавшая и в его ранних работах (особенно в «Причастии»), но ни разу не явленная столь открыто. У Александра два отца – родной, Оскар, и отчим Вергерус. Оба умирают на экране (Эрика Бергмана не стало в 1970 году). Оскар соотнесен с Гамлетом-старшим – эталоном королевского милосердия и отцовской любви. В киноверсии это кажется умозрительным, в сериальном же варианте передано через изумительную сцену в детской – Оскар укладывает детей, рассказывая им о волшебном стуле: он возводит историю обычного предмета мебели к Древнему Китаю и объявляет его (не случайно для сценического короля) драгоценным троном императрицы. Однако



«Фанни и Александр»

парадокс в том, что Оскар для Бергмана – воображаемый отец, мечты о котором немногим отличаются от фантазий Александра о бродячем цирке. А вот демонический Вергерус как раз срисован с родного – лютеранского пастора, растившего детей в крайней строгости и не поощрявшего богемные интересы сына.

Достигнув шестидесяти пяти лет и простившись в «Фанни и Александре» с отцом, Бергман обращается к матери, которой посвящен его четырнадцатиминутный документальный фильм «Лицо Карин» (Karins ansikte; 1983). Это логичное продолжение «Фанни и Александра». Сериал может показаться патриархальным в плане подчеркнуто традиционного киноязыка, но идеологически он бросает вызов патриархату и устанавливает демократическое правление женщин. Семью Экдаль возглавляет бабушка Хелена, ее мужа давно нет в живых. Оскар – слабый актер и директор, сходящий со сцены, спасти театр может лишь его вдова Эмили. Вергерус правит своим семейством, сокрушая и подчиняя чужие воли, Александр и Эмили бунтуют против его власти; их бегство – настоящая революция. И если первая серия начинается с рождества младенца Иисуса, то в финале семейство празднует рождение двух девочек. Эмили и Хелена, как взрослые проекции новорожденных принцесс, остаются полновластными матриархами во главе клана Экдалей. Даже попытка Густава Адольфа устроить судьбу его любовницы служанки Май, одарив ее кондитерской, терпит крах: та предпочитает сбежать в Стокгольм, чтобы самостоятельно строить свое будущее. Бергман таки дает отпор «мизогину Стриндбергу», чью пьесу вот-вот поставят Хелена и Эмили.

Патриархальной модели семейства Вергерус и матриархальной утопии Экдалей противостоит таинственный дом Якоби, в котором обитают только мужчины. Сам Исак довольствуется внешне подчиненной ролью друга семьи, «серого кардинала» – всеобщего советчика,

спасителя, кредитора и давнего любовника Хелены Экдаль. Его племянник Арон управляет кукольным театром. За запертой дверью живет самый странный и театральный из персонажей фильма – брат Арона, андрогин Исмаэль, который обладает нестабильной психикой, высоким интеллектом и паранормальными способностями. Эту роль Бергман поручил женщине – Стине Экблад, для которой «Фанни и Александр» стал дебютом. Гендерная неопределенность Исмаэля сбивает стрелку компаса, колеблющегося между «мужской» властностью и «женской» мягкостью; соединяя эти качества, ангел-кудесник оказывается способным дать Александру невозможную власть над реальностью и способность убивать противника силой мысли.

Осталось сказать о еще одном женском персонаже, чье существование в матрице сериала обеспечивает возвращение одиночки Александра (или же Бергмана) в лоно семьи. Это Фанни, его младшая сестра (Пернилла Альвин). В сериале у нее минимум реплик, в полнометражной версии роль кажется еще более скромной. Но не случайно же ее имя вынесено в название. Одиночество Александра, подчеркнутое в прологе – там он бродит по пустому дому Экдалей, позже эта ситуация будет повторена в ночном блуждании по дому Якоби, – нивелируется молчаливым присутствием и безоговорочной солидарностью Фанни. Она равна себе от начала до конца, персонаж не переживает никакой явной эволюции, и это сделано осознанно. Конечно же, главный герой – ее брат. Однако именно в лице спокойной, серьезной, внимательной девочки импульсивный, нервный, творческий Александр получает то, в чем нуждается каждый (и точно нуждался Бергман): поддержку и присутствие семьи.

Штора: время/вечность

В «Фанни и Александре» Бергман выясняет отношения не только с театром и семьей, но и с главным собеседником, противником, партнером по шахматной игре – со Смертью. В кинотеатральной версии в прологе Александр завороженно смотрит на оживающую статую – его фантазия играет с ним очередную шутку. Бьют часы. В телеверсии с их ударами возникает еще один фантом: фигура Смерти с косой и в черном плаще с капюшоном. Она напоминает не только о «Вознице» Виктора Шёстрёма, самом страшном и любимом фильме из детства Бергмана, но еще и о тех фигурках, которые водят хороводы в старых настенных часах, столь любимых туристами. В каком-то смысле и Александр, и зрители фильма находятся внутри таких часов. Любой фильм – «запечатленное время», однако в сериале, это время растягивающем и делящем на сегменты, «смерть за работой» становится центральным героем. Возможно, антагонистом.

Возвращается «Седьмая печать», где рыцарь, повторяя за средневековой фреской, играл со Смертью в шахматы. И «Земляничная поляна» (с автором «Возницы» Шёстрёмом в главной роли) с ее часами без стрелок – остановкой времени за пеленой сна. Вода течет под мостом

в заставке к каждой серии «Фанни и Александра» (в кинотеатральной версии этот образ возникает единожды, в сериале он сделан рефреном) как зримый образ времени и останавливающей время смерти. Гниет у моста скелет лошади. В этой реке погибли дочери и первая жена епископа. Переезжая в новый дом, Эмили и Фанни с Александром пересекают мост, будто переходят Стикс, отправляясь в царство мертвых. Тот же мост пересекает их спаситель, местечковый Орфей – Исак Якоби, вознамерившийся обманом выкрасть запертых в своей комнате детей, которые тянут срок в доме отчима.

Владеющий древней магией Якоби обманывает Вергеруса, создавая усилием воли иллюзию детей, лежащих на полу. Они неподвижны, будто мертвецы. На самом деле Якоби вывозит детей контрабандой, спрятав в огромном сундуке. Это символическое погребение, недаром сундук похож на гроб; в доме мудрого еврея они вылезают из ящика, будто возрождаясь к новой жизни. Якоби и Арон отводят Фанни и Александра в их спальню. Окно занавешено алой шторой, вся комната окрашена красным[3]. Это ирреальное, промежуточное пространство между жизнью, кипящей за окном, и смертью заживо в доме епископа. Зона невозможного, которое вдруг оказывается осуществимым – как чудесное спасение брата и сестры стариком Якоби.

Еще одна выброшенная из кинопрокатного варианта сцена – в спальне детей. Якоби садится на стул в углу комнаты и читает детям из своей маленькой таинственной книжки (Тора? Талмуд? Свод заклинаний?). Или, скорее всего, фантазирует и импровизирует, рассказывая Александру о нем самом – юноше, который искал источник и поднимался на гору, к магическому облаку. Этот рассказ нефункционален как элемент интриги, он лишь тормозит ее и уводит в сторону. Автор не экранизирует притчу Исака, предлагая зрителю слова вместо изображений. Включение фантазии и уход в сторону от утилитарности фабулы лучше всего демонстрируют применение сериальной формы Бергманом. Мы вступаем на территорию невидимого, которое на считаные секунды материализуется в видении (сне наяву) Александра: мальчик окажется в толпе чужаков, среди которых появится Смерть из пролога.

При помощи воображения Якоби обманывает епископа и спасает детей. Этой сцене противопоставлен визит Карла и Густава Адольфа в дом Вергеруса (также отсутствующий в киноверсии), где респектабельные братья тщетно пытаются уговорить твердолобого епископа отпустить Эмили на свободу. Логика и здравый смысл не работают в мире, где спасать невинных способна лишь магия. При помощи воображения Александр и помогающий ему Исмаэль приведут к гибели ненавистного Вергеруса, который под воздействием снотворного не заметил пожара в доме. Фантазия и сновидения – единственное оружие против правящего в большом мире зла. Другого способа самозащиты маленький мир не знает.

3. Красная комната с красными занавесками, в которой герой грезит наяву, невольно заставляет думать о Черном вигваме в «Твин Пикс» Дэвида Линча и Марка Фроста – архетипическом авторском сериале для Америки. Можно ли предполагать, что Линч смотрел «Фанни и Александра», черпал оттуда вдохновение? Во всяком случае, популярность бергмановского сериала в США высока (он прогремел и на «Оскарах»), а стилистику работ Линча неоднократно возводили к фильмам Бергмана, имея в виду их сновидческую природу, очевидную и в «Фанни и Александре». Так или иначе, красные занавесы, драпировки, шторы появляются сначала на правах лейтмотива у Бергмана, десятилетием позже ему вторит Линч.

Однако смерть Оскара и Вергеруса не освобождают Александра. Напротив, отныне они навсегда с ним. Под разрозненные звуки клавесина призраки материализуются рядом с мальчиком. Фантазия спасла его и сестру от беды – она же останется его проклятием, пожизненным клеймом. Белая и черная магия входят через одну дверь. Красная штора проницаема, свет пронзает ее, дух проходит сквозь нее. Спасаясь от смерти, ты осуществляешь величайшее чудо, но в лазейку проскальзывают мертвецы, которые непременно вступят с тобой в неслышный диалог. И время фильма, и время жизни остановятся в этой точке, где мальчик – дважды сирота, единожды убийца – встретится с Тенями двух своих отцов. Нет той «Мышеловки», которая поймает их и даст Александру покой.

Звучащая в «Фанни и Александре» флейта напоминает не только о «Гамлете», но и об еще одном важном проекте Бергмана, объединившем под эгидой телевидения кинематограф, театр и заодно музыку. Это его «Волшебная флейта» (Trollflöjten; 1975). Осмысляя телеэкран как театральную сцену, режиссер не скрывает условной природы масонской моцартовской сказки, молодой герой которой – в точности как Александр – шел через лабиринт опасностей и заданий к спасению и просветлению, от тьмы к свету. Наряду с «Фанни и Александром» это самый сказочный и светлый из бергмановских фильмов. Египетская эзотерическая символика этой телеоперы предсказывает волшебную сцену «Фанни и Александра» – встречу Александра с мумией, которая вечно жива в своем древнем сне и не потеряла за тысячи лет способности дышать, двигаться и светиться слабым светом в темноте. Что может быть выразительнее, чем этот образ вечного сна, жизни во смерти и смерти в жизни?

«Это понятно, но непостижимо», как сказано в последних сценах сериала. «Все возможно и вероятно», – «вторит» Бергману Стриндберг в своей «Игре снов». А Александр засыпает, положив голову на колени бабушки.

***

Мы привыкли смотреть на телевидение как на младшего брата кинематографа, его возможного наследника и преемника. «Фанни и Александр» позволяет взглянуть на вопросы старшинства иначе. Ведь Laterna magica, волшебный фонарь из автобиографической прозы Бергмана, традиционно понимаемый как красивая метафора «кино до кино» (аппарат был изобретен еще в XVII веке), появляется здесь на правах атрибута домашнего быта, любимой игрушки детей; с его светящимися в темноте картинками он больше похож на телевизор, чем на кинопроектор. Да и сказки, которые мы читаем детям на ночь, день за днем, глава за главой, – чем не сериалы? ◆

Игорь Эбаноидзе

СЕРИАЛ КАК ОПЕРА-СЕРИА

«Берлин, Александерплац»
Berlin Alexanderplatz
По роману Альфреда Дёблина
Автор сценария, режиссер Райнер Вернер Фасбиндер
Оператор Ксавье Шварценбергер
Художник Барбара Баум
Композитор Пер Рабен
В ролях: Гюнтер Лампрехт, Клаус Хольм, Ханна Шигулла, Франц Бухризер, Бригитте Мира, Рогер Фриц, Готфрид Йон, Барбара Зукова, Гюнтер Кауфманн, Иван Десни, Фолькер Шпенглер и другие
Bavaria Film, Radiotelevisione Italiana (RAI), Westdeutscher Rundfunk (WDR)
Германия (ФРГ) – Италия 1980 (1 сезон)

По своему материалу роман Альфреда Дёблина «Берлин, Александерплац. История о Франце Биберкопфе» вполне принадлежит своей эпохе, то есть концу 20-х годов XX века, когда он был написан. Это роман о маленьком человеке в большом городе, переживающем трудные экономические времена. В нем чувствуется скрытая турбулентность, взрывоопасность времени между двумя мировыми войнами, особенно ощутимая потому, что действие разыгрывается в эпицентре будущей войны. Отчасти он принадлежит своей эпохе и эстетически, во многом вписываясь в художественное направление «новая предметность» (Die neue Sachlichkeit), которое у нас в некоторых исследованиях не очень удачно окрестили новой деловитостью. Но одновременно этот роман принадлежит всем эпохам благодаря тому, что в центре повествования находится природный, простодушный, наивный, плохо адаптированный к социальным условностям, неконформный, стремящийся остаться собою персонаж. Такой герой может встречаться и в эпосе, и в романе воспитания, и в философских повестях французского Просвещения (Кандид), и в литературе барокко (Симплиций). Благодаря его присутствию действительность лучше обнаруживает свои свойства, позволяя увидеть привычные социальные отношения и законы как противоестественные, уродливые, калечащие человеческую индивидуальность. Дёблину из названных выше жанров и образцов ближе всего последний – немецкий роман XVII века «Симплициссимус».

Разумеется, герой Дёблина Франц Биберкопф с самого начала совсем не так наивен и невинен, как герой Гриммельсгаузена Симплиций. Даже наоборот, он вступает в действие уже отягощенный виной, отсидев четыре года за убийство своей подруги. Тем не менее

Франца иногда называют большим ребенком, не умеющим верно направить и сообразовать свою силу. Совершенное им в предыстории романа насилие в дальнейшем постоянно настигает его, преобразуясь в насилие против дорогих ему людей и него самого. Впрочем, то, что Франц Биберкопф теряет руку, может читаться и как метафора потерь, которые несет его индивидуальность в столкновении с действительностью: часть тела равна части души. В поэтику романа Дёблина хорошо вписалась бы псевдонаучная формула, иронически выводящая физическое соотношение площади или объемов души и тела. Другой физический закон, описываемый в романе, касается взаимного противодействия мира и человека. «Мир сделан из железа, и ничего нельзя с ним поделать, он надвигается на вас […], как огромный каток». А жизнь человека – это «бесконечное прорубание штольни»[1] в этом массиве.

Надвигающийся каток мира имеет определенное сходство с барочным колесом фортуны. Колесо фортуны – концепт надличностный, объективный, позволяющий увидеть жизнь с большой дистанции как некое чередование взлетов и падений. И потому сколь бы мрачно-напряженным ни был мир событий романа, напряжение это может разряжаться с помощью иронических вставок, отступлений и комментариев рассказчика. Его отстраненное, наблюдающее присутствие – еще один барочный элемент романа. Как пишет литературовед Н.Павлова, «плывущий над романной действительностью голос, порой иронический, порой шутовской, создает ощущение свободы, воздуха»[2].

В телесериале Райнера Вернера Фасбиндера по роману Дёблина, снятом в 1980 году, также временами звучит этот отстраненный голос рассказчика, к тому же он встроен и во внутренние голоса героев, соответствующие дёблиновской технике потока сознания. Однако барочный элемент, столь значимый для романа, передан в фильме Фасбиндера еще и другими средствами, которые сродни приемам барочной оперы-сериа (серьезной оперы). Огромное число эпизодов сериала можно уподобить оперным ариям da capo, назначение которых в рамках композиции – выразить и зафиксировать некоторый аффект. Аффект этот и сам по себе достаточно статичен и заключен, как правило, в трехчастную форму, где за музыкальным и одновременно смысловым тезисом следует некоторый антитезис или контраст, а затем возвращение к исходному тезису-теме. Хотя композиция арии da capo всегда предсказуема, а выражаемый в ней аффект относительно статичен, замкнут, полыхает в самом себе, он фокусирует динамику сюжетного развития и несет собственную музыкально-эстетическую динамику. Это сольное (иногда дуэтное, но в случае дуэта оба участника повторяют или отзеркаливают эмоцию другого) высказывание, которое «кратко выражает большое душевное движение» или «эмоциональную ситуацию»; «свободный каркас, обеспечивающий композитору всю возможную свободу в выборе индивидуальных музыкальных средств»[3]. В вершинных проявлениях барочной оперы, каковы, к примеру, оперы Генделя, несмотря на повторяемость приема

1. *Дёблин Альфред*. Берлин, Александерплац. М., 2011, с. 169.
2. *Павлова Н.С.* Альфред Дёблин. – В книге: «История литературы Германии XX века», т. 1, кн. II. М., ИМЛИ РАН, 2018, с. 508.
3. *Леопольд С.* Оперы Генделя. М., 2014, с. 125.

и однородность музыкального материала, подчеркиваемую остинатным басом статичность и обособленность музыкального момента, едва ли не каждая из десятков арий производит завораживающее впечатление – примерно как в сериале «Берлин, Александерплац», когда мы в течение нескольких минут наблюдаем на экране почти статичные камерные композиции из двух-трех фигур, видим лицо героя крупным планом, слышим монолог, констатирующий свершившееся событие, или диалог, являющийся полифонией двух монологов.

Вот характерная сцена: после того как Франца после ограбления выбросил из грузовика Рейнгольд, члены его банды решают собрать для Франца деньги в качестве компенсации и одновременно платы за молчание. Когда Бруно, посыльный, приходит с деньгами к Францу и его подруге, Франц решительно отвергает и эту компенсацию, и сам факт своего участия в ограблении. Бруно в некотором замешательстве кладет руку в карман, очевидно, чтобы достать деньги, но подруге Франца думается, что визитер полез в карман за пистолетом. И здесь, повторяя реплики «Я не хочу умирать», «Он хочет меня застрелить», «Мы должны спастись», герои, по существу, озвучивают «эмоциональную ситуацию» и театрализуют «большое душевное движение», как в барочной арии. Как и в последней, причинно-композиционная связь здесь второстепенна, аффект хотя и мотивирован действием, но не впрямую, а под- или надсознательным образом. Сериал Фасбиндера наполнен такими «ариями» – сгустками аффекта или медитации, – связи которых с сюжетом сравнительно свободны, необязательны, иногда почти произвольны. Тем не менее такая свобода образования связей и многообразие запечатленных «душевных движений» бесконечно расширяют внутреннее пространство киноромана. Как и в опере, зритель может не столько следить за действием и сюжетом, сколько за цепочками таких «арий» – инсценировок душевного движения. Если в опере единство нашего восприятия обеспечивают однородность гармонического строя музыки и замкнутость сценического пространства, то в сериале это единство достигается в первую очередь с помощью визуальной колористики и выстроенности кадра. Большинство сцен разыгрывается в сумрачных, в зеленовато-коричневой гамме, жилых интерьерах, насыщенных зеркалами и окнами, дающими дополнительный свет, блики и отражения. В вышеописанной сцене почти в каждом кадре роскошные драпировки портьер, растения в огромных кадках: барочная пышность, проступающая сквозь приметы мелкобуржуазного быта начала XX века.

Тем не менее на протяжении тринадцати серий собственно экранизации романа Фасбиндер мастерски держит эту барочную декоративность и экспрессию в узде; она, безусловно, воздействует на зрительское восприятие, но не бросается в глаза, сбалансирована псевдореалистичностью неторопливого повествования и внешней сдержанностью кадра, который только при некотором разглядывании начинает открывать свою сложную и богатую выстроенность. Фасбиндер

«Берлин, Александерплац», режиссер Райнер Вернер Фасбиндер

четко следует фабуле романа, и тем яснее намечается тот полюс барочности, который может быть у такого кинематографического повествования и о котором режиссер прекрасно знает: это снятые за несколько лет до сериала «Берлин, Александерплац» фильмы Вернера Шрётера, как, например, «Смерть Марии Малибран» (Der Tod der Maria Malibran; 1972). Красота шрётеровского кадра построена на театрализации безымянного аффекта, который вообще невозможно вербализовать, которому не подыщешь никакого рационального выражения. Эту красоту усиливает музыка, она придает ему необходимую для искусства долю рациональности; Шрётер отнюдь не инсценирует музыку, нет, музыка здесь – точка референции, она сообщает изображению эстетическую связность и определенность, даже, как ни парадоксально, некоторую рациональность. У Фасбиндера точка референции – текст и сюжет, благодаря им аффекты названы по именам.

Референтность аффектов сохраняется у режиссера и там, где он отходит от романа Дёблина, – в «Эпилоге», двухчасовой четырнадцатой серии, которая как бы отчеркнута от романа и остальных эпизодов сериала титрами: Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin, что можно перевести как «Мой сон о сне Франца Биберкопфа [взявшегося из сна] Альфреда Дёблина». Объявление сна в начале фильма – поступок, чреватый провалом. Орсон Уэллс, к примеру, почти уничтожил для зрительского восприятия свою грандиозную экранизацию «Процесса» Кафки, объявив в самом начале фильма, что мы имеем здесь дело с логикой сна. Сон не объявляется и не называется, у него нет парадного входа, на котором можно повесить табличку «Вы вступаете в сон», потому что не может быть никакой инстанции, проводящей тут недремлющий водораздел. Объявление «А теперь начинается сон» делается бодрствующим сознанием и немедленно уничтожает сон, опровергая само себя.

«Берлин, Александерплац»

Однако не в качестве экранизированного сна, но в качестве продуманной инсценировки сложных, задевающих слои бессознательного аффектов «Эпилог» является безусловным шедевром. К действию романа он привязан с помощью еще одного типично оперного аффекта – аффекта безумия, душевного расстройства, которое герой переживает после гибели своей новой подруги Мице. Аффект безумия, введенный в сюжет, дает режиссеру возможность использовать всю пестроту образов и иносказаний – так же, как существенно расширяет палитру музыкальных красок в опере. Но Фасбиндер использует эти расширительные возможности, в свою очередь, ради изображения таких многосоставных, нагруженных культурными коннотациями аффектов, как страх смерти и желание смерти, ожидание Страшного суда, страх потерять душу, противоречия духовного и телесного. Ярко выражен здесь и один сугубо немецкий аффект – переживание истории Германии в XX веке, – наложивший свой отпечаток на все творчество Фасбиндера. Германия, по словам поэта Пауля Целана, – это «мейстер по имени Смерть». Весьма эстетский, несмотря на «сантехнический» антураж – белая кафельная плитка с подтеками грязи или крови, – эпизод со сваленными в кучу обнаженными телами перекликается с ужасами концлагерей и разыгрывается под экстатическую «Смерть Изольды» из оперы Вагнера, в который раз – со времен «Андалузского пса» или даже более ранних – наполняющую кинематографическое пространство. Вообще, нацизм, по Фасбиндеру, рождается из экстатического аффекта, затемняющего реальное положение дел. И поскольку экстаз связан с сущностью музыки, а музыки в «Эпилоге» звучит много (неприлично много музыки из отсутствующих в сюжете источников звука, как заметил бы Отар Иоселиани), то на музыку, используемую здесь, в эпизодах, наполненных аллюзиями на грядущее (по отношению к действию фильма) царство террора, ложится двусмысленный

свет. Короткий фрагмент из Второй части Симфонии № 8 Малера, в которой положена на музыку заключительная, мистическая, сцена «Фауста» Гёте, начинает звучать, когда одетый вооруженным охранником Людерс открывает заслонку печи явно не бытового назначения и смолкает непосредственно перед возгласами «зиг хайль», искаженно отзеркаливающими прозвучавшие слова Гёте *blicket auf* («взгляните ввысь»). Кажется, что Фасбиндер здесь решил инсценировать парафраз на тему известного высказывания философа Хабермаса «Новалис пострашнее Гитлера».

Можно констатировать два серьезных смещения, которые совершает режиссер по отношению к исходному материалу романа.

Первое смещение смысловое. Фасбиндер помещает историю Франца Биберкопфа в контекст генезиса нацизма и превращает героя, пережившего душевный кризис, в некоторый вялый полуфабрикат для нацистской Германии. Это мало похоже на финал романа, где Франц – «простой, незаметный труженик», осознавший свои ошибки и думающий, среди прочего, следующее: «Если, к примеру, погонят тебя на войну, а ты и не знаешь, за что воевать идешь, – сам виноват и поделом тебе. Не говори тогда, что война без тебя началась! Гляди в оба – ты не один на свете. Это от дождя и града прятаться надо, тут уж ничего не поделаешь. Но есть немало других вещей на свете, которым можно противостоять. Раньше-то я все кричал – судьба да судьба. А теперь понял: все на судьбу валить, много чести ей будет. Нет, надо присмотреться к тому, что тебе жить мешает, засучить рукава и смести все это до основания». Разумеется, здесь есть и пафос разрушения прежнего мира, но он еще не принял никакого определенного направления, как и сама Германия в конце 20-х.

Другое смещение не столько смысловое, сколько эстетическое: барочные элементы модернистского романа Дёблина режиссер развил в элементы барочной оперы, созданной средствами кинематографа. Из низового барокко, охватывающего всю картину жизни, он сделал высокое, камерное и заключил его в почти сценическое пространство. Роман, который увлекал Фасбиндера, согласно его собственным признаниям, еще с подросткового возраста, он перевел с языка литературы на языки иных сфер искусства, и столь совершенный перевод, безусловно, яркое проявление любви к источнику. Правда, справедливости ради заметим: в результате этого перевода из этого источника почти полностью исчез один из главных героев, тот, который, в отличие от Франца Биберкопфа, значится не в подзаголовке романа, а в самом его названии: город Берлин. ◆

Зара Абдуллаева

ПАРИ

«Декалог»
Dekalog
Авторы сценария Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич
Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский
Операторы Пётр Собоциньский, Витольд Адамек, Яцек Блавут, Славомир Идзяк, Анджей Ярошевич, Эдвард Клосиньский, Дарюш Куц, Кшиштоф Пакульский, Веслав Здорт
Композитор Збигнев Прайснер
Художник Халина Добровольская
В ролях: Артур Барцись, Ольгерд Лукашевич, Александр Бардини, Оляф Любашенко, Кристина Янда, Пётр Махалица, Ян Тесаж, Станислав Гавлик, Кшиштоф Кумор, Катажина Пивоварчик, Богуслав Линда и другие
Sender Freies Berlin (SFB), Telewizja Polska (TVP), Zespol Filmowy «Tor»
Польша – Германия (ФРГ)
1988 (1 сезон)

В основе сериала Кшиштофа Кесьлёвского «Декалог», как известно, десять заповедей. Но не иллюстрация и не иллюминация их. КК освещает эти заповеди не по заветному порядку, а смещает нумерацию и переиначивает известные формулы согласно сюжетным обстоятельствам.

«Декалог» исследован вдоль и поперек. Славой Жижек подробно проанализировал его в труде (к которому направляю читателей) «Материалистическая теология Кшиштофа Кесьлёвского», вооруженном отсылками к Гегелю, Канту, Лакану, Хайдеггеру и к кому только не.

«Не сотвори себе кумира», «Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно» и так далее аранжированы в обыденных фабулах. В них действуют поляки, проживающие в скучной местности, в хрущобах конца 1980-х. Это истории выбора. Он определяется случаем, но не отменяет судьбы. В каждой серии мимолетно и не случайно по отношению к развитию интриги появляется безымянный персонаж. Это наблюдатель, но, возможно, и ангел, упреждающий героев от опасного поворота или намекающий на «ловушку дьявола». Жижек называет его зрителем. Можно и так сказать, если воспринимать «Декалог» как «человеческую комедию». Но, точнее, он – Проводник, благодаря которому и происходит диалог (декалог) с другими. С «сиротой, вдовой, пришельцем» (по Левинасу). С убийцей, воришкой, «прелюбодеянкой», «лжесвидетелями» и далее по списку (Кесьлёвского).

Вначале была этика. Кесьлёвский эту максиму усвоил прочно – не исключено, что подсознательно.

Иллюзия веры, помешавшая молодой польке пригреть во время войны еврейку («Декалог 8»), позднейшее

раскаяние постаревшего профессора этики, прощение выжившей девочки – для режиссера не главное. Его Бог раскрывается исключительно в заботе о Другом. «Когда поселится пришелец в земле вашей, не притесняйте его» (Лев. 19:33).

Начав как документалист, Кесьлёвский отдался игровому кино, утвердившись в ощущении, что вымысел реальнее настоящей реальности, в которой не актеры играют свои роли. Об этом писал Жижек. Это, в частности, означает, что своих вымышленных героев уже без всякого зазрения КК испытывает ролями, которые в начале каждого фильма этого вертикального – в буквальном и переносном смысле – сериала им неведомы.

Персонажи «Декалога» вынуждены заповеди нарушать. Вот что обеспечивает историям Кесьлёвского и Песевича (соавтора сценария и вдохновителя режиссера) достоверность. Ее, так сказать, образную документацию повседневности. Ее латентный императив. Такой реалистический взгляд на человеческое существование, поведение усиливает правдоподобие камерных историй. Хотя Жижек утверждал, что именно нарушение заповеди (морального закона) ведет к этическому выбору героев. Однако важнее такой закономерности необоримый реализм авторов «Декалога», связанный с прирожденным свойством обычного человека заповеди не соблюдать.

Кесьлёвский говорил: «Во время военного положения я понял, что политика, в сущности, не столь важна. […] По-настоящему важных человеческих проблем она не решает, поскольку не в силах ответить на главные, фундаментальные вопросы человеческого существования». Ну, например, «Зачем ты просыпаешься утром?» Этот и подобные вопросы связаны у Кесьлёвского с иной субъективностью. Не случайно КК предпочитал «скорее Бога ветхозаветного – требовательного, жестокого, мстительного, не прощающего, требующего безусловного подчинения своим законам. Он предоставляет немалую свободу, но и накладывает при этом огромную ответственность. Он наблюдает за тем, как человек использует свою свободу, и либо вознаграждает, либо карает его – со всей не допускающей прощения беспощадностью. В этом есть что-то вечное, абсолютное и безотносительное. Такой должна быть точка отсчета, особенно для людей, подобных мне, – слабых, ищущих и не находящих ответа».

Этическое послание в «Декалоге» сопряжено со смыслом жизни, который прощупывают персонажи Кесьлёвского, но смысл этот касается не индивидуума, а человеческой (сколь угодно малой) общности.

Кесьлёвского занимает вариативность случая и практика вероятности человеческого удела (судьбы). Его знаменитый фильм «Случай» (Przypadek; 1981), пролежавший на полке шесть лет, так как вызвал раздражение левых, правых и католиков, предлагал три версии случайного выбора героя – комсомольского карьериста, католического диссидента, аполитичного семьянина. Но все эти варианты его

самоосуществления, его биографии не гарантировали спасения. Не отменяли ни движения в выборе той или другой жизненной дороги, ни финальной авиакатастрофы, настигшей его в полете. Но речь ни в коем случае не идет о фатализме. Мистике тут места нет.

Решив отмежеваться от политического выбора, герой «Случая» не подписал письмо в защиту сына своего профессора, которого посадили за протестную деятельность. Нейтралитет, выбранный Витеком (Богуслав Линда), нарушил закон об ответственности за ближнего. По Левинасу (если верить Кесьлёвскому, он, как и французский философ, придерживался ветхозаветной этики), ближний – тот, кто приблизился, а не тот, кого человек приблизил к себе. Вот почему так мучительно переживает молодой адвокат из «Декалога 5», не сумевший защитить убийцу от смертной казни и сомневающийся не только в таком выборе правосудия, но и в том, мог ли он предотвратить убийство, когда случайно увидел молодого человека в кафе.

Любопытна в сравнении с КК, режиссером из католической страны, позиция Эрика Ромера, «последнего моралиста» (Сергей Добротворский), проработанная в его серии (цикле) нравоучительных историй. Но об этом чуть позже. Жижек с какими только фильмами не сравнивал сюжеты «Декалога», но имен Ромера, как и Левинаса, в его обширном сочинении нет.

Все комментаторы «Декалога» понимали, что для Кесьлёвского нет спасенных и обреченных. В этом парадокс его «материалистической теологии». Каждый фильм сериала включает в себя смерть, или ее приближение, или близкую вероятность.

В «Декалоге 1» засвидетельствован провал рационалиста отца, сотворившего из компьютера своего кумира, который вычислил толщину льда на озере, но случайность лед растопила и сын погиб.

В «Декалоге 2» врач произнес имя Господа всуе, поклявшись, что муж его соседки умрет, в таком случае она оставит ребенка от любовника и не сделает аборт.

В «Декалоге 3» муж покидает семью в сочельник (чти день субботний), чтобы помочь любовнице найти якобы пропавшего мужа и объезжает с ней морги.

В «Декалоге 4» девушка чтит отца своего, который, возможно, не родной и с которым они испытывают инцестуальную тягу. (Умершая мать оставила разъясняющее семейную историю письмо, но оно не было вскрыто.)

В «Декалоге 5» молодой человек, слоняющийся без дела по Варшаве, убивает от безлюбья и общей несправедливости жизни водителя такси. А чувствительный молодой адвокат проигрывает свое первое дело. Прямо по Левинасу, считавшему, что «никто, даже Бог, не в силах встать на место жертвы. Мир, в котором прощение всесильно, перестает быть человеческим».

«Декалог», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

В «Декалоге 6» молодой парень наблюдает в бинокль «прелюбодейку» в окне дома напротив, а познакомившись и расстроившись после желанной встречи, вскрывает себе вены.

В «Декалоге 7» биологическая мать крадет своего ребенка у своей же матери, прикрывшей забеременевшую школьницу после ее связи с учителем, и требует отдать то, что ей принадлежит. Иначе она отправится в далекий путь, то есть в каком-то смысле «умрет» для близких.

В «Декалоге 8» профессор этики во время войны отказалась укрыть еврейскую девочку (она подросла и приехала в Варшаву в 80-е), поскольку думала, что связные малышки работают на гестапо.

В «Декалоге 9» муж-импотент ревнует жену к ее любовнику и решается на попытку самоубийства. А плейбой-любовник не перестает возжелать чужую жену.

В «Декалоге 10» два брата после смерти отца маниакально стремятся сохранить его коллекцию марок, нацелясь на добро ближнего своего.

Начинается этот последний фильм с песни младшего брата «Убивай, насилуй, воруй, убей свою мать и своего отца…», обнажая негативность (Кеннет Бёрк) всего «Декалога». Но также указуя на малую вероятность подчинения традиционным заповедям драматическими, трагическими или гротескными, как в «Декалоге 10», персонажами.

Кесьлёвский снимает истории «по-ту-сторону-смерти». На крупных планах, в заплесневелых пейзажах, убогих квартирах, безликих застройках. Мальчик в первом «Декалоге» спрашивает папу, глядя на фото папы римского: «Как ты думаешь, он знает, зачем мы живем?» Мама мальчика, выросшая в католической семье, объясняет: «Может показаться, что Бога нет. Но Бог есть».

КК делает выбор: его Бог – в опыте общения с Другим. В ответственности за него. За прошлое, когда пришлось отказать в пристанище

«Декалог»

еврейской девочке. За убийцу, за собственного ребенка, не называющего свою маму мамой. За одного брата, настучавшего следователю на другого. И за другого, поступившего точно так же. За жену и за любовницу. За мужа и еще не рожденного ребенка. И – за свою ответственность (врач на вопрос соседки, верит ли он в Бога, отвечает, что верит в собственного).

«Я ответственен за Другого, не ожидая взаимности. Взаимность – это уже его дело. Все держится на мне». Так Левинас настаивал на «превышающей выбор ответственности». И так «твоя» ответственность становится в «Декалоге» сильнее ответственности Других. Именно Другой освидетельствует в этом сериале эпифанию.

Поэтому: не «возлюби Господа как самого себя».

Этика Ветхого завета не заповедует любовь к подобному тебе, она ознаменована любовью к «пришельцу». В «Декалоге 6» юноша, влюбленный в многоопытную соседку, когда познакомился с ней, услышал, что никакой любви нет. После его исчезновения (из-за попытки самоубийства он оказывается в больнице) до соседки доходит, что любовь – не пустые слова.

Парадокс: сюжеты на грани пошлости эту пошлость порой смягчают за счет безоглядности персонажей, вступающих с собой в конфликтные отношения во имя Другого. Чаще всего это достигается невероятным трудом – особенно в «Декалоге 4» и «Декалоге 7».

Герой «Случая» спешит на поезд навстречу трем трекам биографии – дважды вскакивая на ходу, один раз не успевая. Однако этот случай, приведший его в подпольную группу оппозиционеров режиму, своей случайностью (в чем герой признается) не исчерпывается.

Подобно тому как Эрик Ромер в своей серии нравоучительных историй транспонировал сюжеты XVIII века Мармонтеля во Францию

1960–1970-х, Кесьлёвский встроил ветхозаветные заповеди в польскую реальность конца 1980-х.

Герой «Любви после полудня» (L'amour l'après-midi; 1972), увлекшись красоткой, в последнюю минуту перед угрозой секса бежит к жене, с которой отправляется в постель. В фильме «Ночь у Мод» (Ma nuit chez Maud; 1969) дискутируется пари Паскаля. Его обсуждают верный католик Жан-Луи, его друг-левак и свободолюбивая Мод. Пари – размышление о преимуществе между верой в Бога и неверием. Если Бог отсутствует, человек ничего не теряет. Если же Он есть, то вы получаете вечную жизнь, путь в бесконечность. Жан-Луи (Жан-Луи Трентиньян), признающийся, что его «жизнь – цепь случайностей», не разделяет мысли Паскаля. Он полагает, что это пари – «вычисление выгоды». Оставшись у Мод на ночь, он стоит перед выбором: переспать с ней или ждать встречи с неизвестной блондинкой, которая запала ему в душу на мессе. Рационализм Паскаля-математика, утверждающего, что вера разумнее неверия, связан с так называемым математическим ожиданием, поскольку выигрыш человека, если он верит, бесконечно велик. А если не верит, то его поджидает величина конечная. Выбор Фредерика «идет на пользу его нравственности» (так он и говорит). И тут разрыв между испытанием собственного морального опыта и проверкой человека (бескорыстного, справедливого) в общении с Другим. Поиск оснований, благодаря которым можно действовать этически. Религия, по Левинасу и Кесьлёвскому, есть этика.

«Этика – не неизбежное следствие ви́дения Бога: она есть само это ви́дение. Этика – это оптика» (Левинас).

Эта оптика выбрана Кшиштофом Кесьлёвским в «Декалоге» с непреклонностью реалиста и воображателя параллельных миров (вспомним «Двойную жизнь Вероники» и цикл о свободе, равенстве, братстве, который резко отличается от замысла «Декалога»). В эпоху внимания к «новой этике» оптика КК выглядит (фильмически) старомодной, а по существу – злободневной. ◆

Нина Цыркун

РЕТРОСВИНГ

Сериальные проекты Мартина Скорсезе

Приглашая сценариста «Клана Сопрано» Теренса Уинтера в новый долгоиграющий проект, HBO заручилась согласием Мартина Скорсезе участвовать в нем. Учитывая прочие бенефиты от этого сотрудничества, компания опиралась на авторитет режиссера, который мог позволить себе снять пилотный эпизод практически как полнометражный фильм для большого экрана, задав стиль всем последующим эпизодам, которые менялись в зависимости от сюжетных поворотов и манеры других режиссеров.

После трех-с-половиной-часового «Ирландца» Мартина Скорсезе донимали вопросом: почему он не сделал из фильма сериал? Вроде вполне логично. Скорсезе отвечал, что главным принципом работы над фильмом было наращивание деталей, которое дает кумулятивный эффект в финале, если смотришь все подряд. Сериалы совсем другое дело, при всем уважении… В принципе, можно было бы ответить, что сериальный вариант «Ирландца» Скорсезе представил в «Подпольной империи» (Boardwalk Empire) в качестве исполнительного продюсера и режиссера пилотного эпизода. Между прочим, сопродюсер «Империи» Марк Уолберг подначивал Скорсезе сделать из пилота фильм для большого экрана – и тот, можно считать, уже ответил на это предложение «Ирландцем». Одержимость взаимоконвертацией кино- и телепродукции, как мне кажется, имеет исключительно коммерческий смысл. В одном случае режиссер полностью высказывается как художник, в другом – преимущественно как рассказчик и в этом качестве так или иначе попадает в ловушку другой эстетики.

Для Скорсезе в творчестве имеет смысл прежде всего личный интерес. Интересны же ему, по его словам, две вещи: кино и религия. Отсюда неизбежное,

«Подпольная империя»
Boardwalk Empire
По книге Нельсона Джонсона «Подпольная империя: Рождение, рассвет и коррупция в Атлантик-Сити»
Создатель Теренс Уинтер
Авторы сценария Нельсон Джонсон, Теренс Уинтер, Хоуард Кордер, Кристин Чэмберс, Стив Корнаки, Батшеба Доран, Итамар Моусес, Мэг Джексон, Лоренс Коннер, Дэвид Флеботт, Дэвид Мэтьюс, Маргарет Нэгл, Пол Симс, Тимоти Ван Паттен, Дайан Фролов, Крис Хэддок, Ролин Джонс, Эндрю Шнайдер, Дэвид Стенн, Дженнифер Эймс, Деннис Лихейн, Эрик Овермиер, Стив Тёрнер, Риккардо Ди Лорето
Режиссеры Тимоти Ван Паттен, Аллен Култер, Джереми Подесва, Эдвард Бьянчи, Брэд Андерсон, Алик Сахаров, Джейк Пэлтроу, Саймон Селлан Джонс, Брайан Кёрк, Мартин Скорсезе, Алан Тейлор, Дэвид Петрарка, Сюзанна Уайт, Кари Скогланд
Операторы Уильям Коулмен, Дэвид Франко, Джонатан Фриман, Крамер Моргенто, Стюарт Драйбёрг, Эрик Мойнье
Художники Билл Грум, Боб Шоу
В ролях: Стив Бушеми, Майкл Питт, Келли Макдоналд, Майкл Шеннон, Гретчен Мол, Шей Уигэм, Алекса Палладино, Майкл Сталбарг, Стивен Грэм, Винсент Пьяцца, Джек Хьюстон, Пас де ла Уэрта и другие
Closest to the Hole Productions, Cold Front Productions, Home Box Office (HBO), Leverage Management, Sikelia Productions
США
2010–2014 (5 сезонов)

«Винил»
Vinyl
Создатели Рич Коэн, Мик Джаггер, Мартин Скорсезе, Теренс Уинтер
Авторы сценария Рич Коэн, Мик Джаггер, Мартин Скорсезе, Теренс Уинтер, Карл Капоторто, Риккардо Ди Лорето, Майкл Митник, Дебора Кан, Адам Рэпп, Джордж Мастрас, Дэвид Мэтьюз, Джонатан Троппер, Эрин Крессида Уилсон
Режиссеры Аллен Култер, Джон Эс Бейрд, Си Джей Кларксон, Карл Франклин, Николь Кэсселл, Марк Романек, Мартин Скорсезе, Питер Соллетт
Операторы Рид Морано, Дэвид Франко, Родриго Прието
Художники Билл Грум, Боб Шоу
В ролях: Бобби Каннавале, Пол Бен-Виктор, Пи Джей Бёрн, Макс Казелла, Ато Эссандо, Джеймс Джаггер, Джей Си Маккензи, Джек Куэйд, Рэй Романо, Биргитте Йорт Сёренсен и другие
Cold Front Productions, Home Box Office (HBO), Jagged Films, Paramount Television, Sikelia Productions
США
2016 (1 сезон)

«Винил»

хоть и по-разному явленное, наказание даже самым харизматичным его персонажам за совершенные грехи – а в «Империи» безгрешных нет: в их числе «центурион новой эры», религиозный фундаменталист, перекрасившийся агент Нельсон Ван Алден (Майкл Шеннон), трепетная вдовица Маргарет Шрёдер (Келли Макдоналд), не говоря уж о Джиллиан (Гретчен Мол) – мамаше Джимми Дармоди (Майкл Питт), соблазняющей сына в духе Иокасты, жены-матери Эдипа: мол, с матерью супружества не бойся, потом опять живется беззаботно. И каждый, видимо, мог бы самонадеянно подписаться под словами центрального героя сериала Наки Томпсона (Стив Бушеми): «Мы все решаем для себя, сколько грехов можем нести».

А еще Скорсезе интересен век джаза – 1920-е годы, которые так часто вспоминали его родители, он будто сам их пережил; во всяком случае, он хорошо знает музыку тех лет, моду и, конечно, кино. В сериале, основанном на книге «Подпольная империя: Рождение, рассвет и коррупция в Атлантик-Сити» Нельсона Джонсона, действие охватывает почти столетний период, но опытный автор сценария Теренс Уинтер ограничил время действия 1920-ми. То была послевоенная эра экономического бума и великих перемен, эпоха радио и «сухого закона», спровоцировавшего небывалую коррупцию в госструктурах и криминальные войны за лидерство на контрабандном алкогольном рынке, которые вели вошедшие в сериал лидеры разных этнических группировок – Лаки Лучано, Аль Капоне, Джонни Торрио и Арнольд Ротштейн. То было время экстатического подъема; людей, переживших военные потери и лишения, желание ловить момент, танцевать и веселиться, носить свободные (без корсета) платья и коротко стричься, а главное – чувствовать себя свободными. Шляпки-клош, туфельки на высоких каблуках, платья из струящихся тканей, щедро отделанные кружевами, замысловатой вышивкой или бахромой, укороченные

«Подпольная империя»

юбки, трикотажные туники… Не случайно в первом сезоне большое место занимают сцены в модном магазине с подробностями примерки, демонстрацией нижнего белья и, само собой, роскошных туалетов. Молоденькие флэппер-красавицы, выступавшие за равноправие с мужчинами, в том числе в сексе, культивировали уверенность в себе. И если Маргарет, невенчанная жена Наки, томится материальной зависимостью от содержателя, а потом своей изменой, в которой признается на исповеди, то Анджела (Алекса Палладино), жена Джеймса Дармоди, бесстрашно расширяет границы сексуальной свободы, а Люси (Пас де ла Уэрта), бывшая любовница Наки Томпсона, агрессивно трудится над выстраиванием собственной карьеры.

1920-е – эпоха модерна до диагностирования смерти больших нарративов; стало быть, вполне органично представить время действия в дискурсивном комплексе романной формы, рассмотреть наполнявшие ее смыслы, которые, конечно, распознаются зрителем, оживляющим их интерпретатором. Намеренная литературность помогает создать устойчивую исторически адекватную структуру и вместе с тем позволяет свободно играть ее элементами и техникой исходя из авторской интенции, включающей сюжет в собственный (в том числе исторический) контекст, без чего вся эта игра делается бессмысленной. Автор, как и читающий текст адресат, находится в ситуации своеобразного диалога с этим текстом, действуя в собственной системе координат и выявляя то, что, возможно, находилось за пределами замысла. К примеру, вряд ли в 2010 году, во время работы над первым сезоном, авторы могли предвидеть события 2019 года, которые чрезвычайно актуализировали сцену бунта чернокожих работников кухни в фешенебельном отеле, в своих белых куртках травестирующих балахоны куклуксклановцев и угрожающе окружающих белого босса, требуя достойной еды и зарплаты.

«Подпольная империя»

Следуя правилам литературного сторителлинга, надо по возможности избегать велеречивости, ограничиваясь преимущественно условными этикетками, не столько выражающими свой предмет, сколько отсылающими к нему. Каждый эпизод сериала начинается заставкой-репликой картины (точнее, серии картин) Рене Магритта: стоящий спиной к зрителю мужчина в костюме и шляпе (у Магритта это был котелок, но мода изменилась) – визуализации хайдеггеровского понятия «ман», обезличивающего воплощения общепринятых принципов поведения и морали. (Кстати, в дальнейшем в сериале многажды цитируются правила поведения и путей к успеху для массового потребителя от психолога-мотиватора, начинавшего в ту пору Дейла Карнеги). Тем самым подчеркивается обыкновенность героя, нивелировка его связи с реальным прототипом Энохом Льюисом «Наки» Джонсоном. Но вот человек в шляпе медленно поворачивается, и камера берет крупным планом его глаза. Океанская волна плещет у его ног, обутых в двухцветные ботинки, в каких в другие времена ходили Элвис Пресли и Фредди Меркьюри. Волна выбрасывает на берег бутылки контрабандного виски – этого у Магритта, конечно, не было, зато на одной из его картин рядом с фигурой мужчины изображена крупная белая роза. А на лацкане пиджака главного героя всегда присутствует бутоньерка – красная гвоздика, элемент элегантного шарма и одновременно отсылка к трагической потере жены и ребенка.

Модерн, реконструируемый в эпоху постмодерна, не может не стать преимущественно стилизацией. На главную роль, Эноха «Наки» Томпсона, Скорсезе выбрал не похожего на Джонсона Стива Бушеми, чья харизматичная внешность и особенно огромные выразительные глаза напоминают об актерах немого кино, лишенных слов и погружающих зрителя в глубины подсознательного. Из подсознания всплывают и знаки, объективирующие скрытую субъективность политика

«Винил»

и гангстера в одном лице – Джекила/Хайда, который полными глубокой тоски глазами человека, потерявшего сына, рассматривает витрину, приглашающую за 25 центов поглядеть на капсулированных недоношенных младенцев; республиканца, сочувствующего движению суфражисток; казначея округа Атлантик-Сити; благотворителя и лидера бутлегерской мафиозной группировки, взимающего плату за «привилегию быть гангстером в моем городе», а еще убийцы своего племянника Джимми Дармоди, которому пытался заменить отца. В финале Наки погибнет от рук его сына – и смерть станет альтернативой либо пожизненному тюремному заключению, либо смертной казни, действовавшей в штате Нью-Джерси.

По словам Скорсезе, 1920-е были для него практически тем же самым, что поздние 1970-е или 1980-е: «как будто это было вчера». Потому транзит к «Винилу» стал совершенно естественным. В 2006 году певец, композитор, гитарист, поэт и продюсер, фронтмен Rolling Stones Мик Джаггер предложил Мартину Скорсезе идею: снять что-то вроде римейка «Казино» в мире музыки. В декабре того же года трагически погиб турецко-американский бизнесмен, музыкальный продюсер и один из основателей лейбла Atlantic Records Ахмет Эртегюн. Это случилось на концерте Rolling Stones в Нью-Йорке. Эртегюн, которому было уже за восемьдесят, поскользнулся и упал за кулисами Beacon Theater, фатально ударившись головой. В 2008-м на Берлинском МКФ состоялась премьера фильма Скорсезе «Rolling Stones. Да будет свет», посвященный его памяти. Я помню, какой энергетический заряд внес в тот фестиваль проход вечно молодых старичков «Роллингов» по красной дорожке, а сам фильм в тогдашней программе, по поводу которой критик Hollywood Reporter сказал: «Берлинский медведь поседел», стал самым ярким его событием. И, как оказалось, своеобразным подступом к «Винилу».

Надо ли говорить, что «изнеможение стихии» той эстетики, в рамках которой Скорсезе работал над «Подпольной империей», было очевидным. Время и материал «Винила» подсказывали другой тип адаптации. Теперь Скорсезе предстояло стать не ретраслятором отраженных памятью родителей артефактов, а реконструктором воспоминаний собственной молодости, подстегнутых неизбывной энергетикой Мика Джаггера. Джаггер же стал соавтором сценария, который писали Скорсезе и Теренс Уинтер. В 1973 году, когда начинается действие пилотного эпизода, Скорсезе исполнился тридцать один год, он только что выпустил на экраны «Злые улицы». Вместо мрачновато-затененной картинки «Империи» на экран врываются кислотно-анилиновые краски и угарные ритмы 1970-х, а нарратив складывается из типовых приемов Скорсезе с его тревеллингами, флэшбэками, перебивками (благодаря им мы видим Элвиса Пресли, Дэвида Боуи, Джона Леннона, Дженис Джоплин, Нико, Энди Уорхола и других) и закадровым голосом, а вдобавок с неиспользованным материалом из «Таксиста», чтобы показать аутентичный Нью-Йорк, по которому едет главный герой. И да, то самое внимание к накоплению деталей, чтобы выстрелить в финале, которое он считает отличительным свойством фильма от сериального эпизода; его пилот, в сущности, фильмом и получился.

В биографию вымышленного главного персонажа Ричи Финестры, сыгранного Бобби Каннавале, сценарист Теренс Уинтер внес в качестве драматической завязки финансовые проблемы владельца звукозаписывающей студии American Century и необходимость продать лейбл. Ричи Финестра – типичный герой Скорсезе: заряженный энергией, преисполненный амбиций италоамериканец, практически неизбежно попадающий в сети мафии и морально деградирующий, увлекая за собой близких и любимых. Он творит немало бед – недаром на эту роль попал актер, сыгравший в «Империи» жутковатого гангстера Джипа Розетти.

В глазах католика Мартина Скорсезе все равны перед неизбежным наказанием за грехи, но некоторые равнее. Единственное оправдание Ричи – беззаветная преданность музыке. Его проблемы в профессиональной деятельности и личной жизни (он женат на девушке с «Фабрики» Энди Уорхола) отражают состояние самой рок-индустрии и составляют нерв экранной истории. На самом деле время было довольно кровавое: рок-н-ролл в лице тех же «Роллингов» в представлении нового поколения утрачивал свой контркультурный запал, приобретая академическую консервативность или уходя в эксперимент. И агрессивно вытеснялся на периферию «гаражной» культурой панка, диско и хип-хопа. Для исповедующих рок 1960-х это означало уход с авансцены. В «Виниле» это стало созвучным идее Мика Джаггера насчет рок-н-ролльной версии «Казино» с финальным сожалением о Лас-Вегасе, превращающемся в чистенький сверкающий Диснейленд.

Хэштегом к «Винилу» можно взять любой мем эпохи: We will rock you! – это касается нарратива; или Drugs, sex and rock-n-roll – это

напрямую связано с сюжетом. «Я создал эту компанию, когда сидел на наркоте, – говорит в свое оправдание перед женой главный герой, – а когда от нее отказался, компания превратилась в дерьмо». В начале фильма мы видим, как он выламывает зеркало заднего вида из своего авто, чтобы проложить кокаиновую дорожку. Но и на грани краха Финестра не перестает слышать музыку и обретает надежду, когда ассистентка представляет ему протопанковскую группу Nasty Bits, фронтмена которой играет сын Мика Джаггера Джеймс.

История Ричи Финестры не была завершена, и неизвестно, понес ли он кару за свои прегрешения. HBO констатировала коммерческий провал первого сезона и решила «Винил» не продолжать. А Скорсезе сожалел, что ему не достался контроль над проектом и он не смог реализовать свой замысел.

P.S. Кроме всего прочего «Винил» – это оммаж Нью-Йорку тех лет, неприглаженному лабиринту ночных клубов и обшарпанных офисов. «Если я еще буду снимать кино про Нью-Йорк, – сказал Скорсезе, который всю жизнь живет в этом ныне похорошевшем городе, – это всегда будет нечто о прошлом. Я мало что знаю о новом Нью-Йорке… Меня шокируют новые краски города, новая Таймс-сквер… Я, наверное, увяз в трясине прошлого». ◆

SUMMARY

Ksenia Boletskaya
Races to new times
Strategies of streaming platforms.

Vadim Rutkovsky
Who is a poet?
Kirill Serebrennikov's TV-series: test of restrained nostalgia.

Anton Fomochkin
AD, non-existent
Review of AD TV-series (Russia).

Elena Stishova
Eyes wide shut
Review of TV-series ZULEIKHA OPENS EYES (Russia).

Timur Aliev
Rust
Review of BETTER THAN PEOPLE TV-series (Russia).

Denis Kataev
True detective
Review of DEAD LAKE TV-series (Russia).

Anton Khitrov
It's boring to be elite
Review of FANCY WOMEN TV-series (Russia).

Alexandra Shapoval
No fence against pest
Review of EPIDEMIC TV-series (Russia).

Evgeny Nikishov, Valery Fedorovich:
To tell the truth: money
Conversed by Nikita Kartsev.

Mikhail Trofimenkov, Marina Kronidova
Reality of squash
Review of Roman Volobuev's THE LAST MINISTER TV-series (Russia).

Evgeny Tkachov
Beginning with B
Review of WHIRLPOOL TV-series (Russia).

Arseny Zanin
In the country of back lessons
Review of PIECE! FRIENDSHIP! CHEW! (Russia).

Alexandra Shapoval
Strip off and rule
Review of CALL-CENTER TV-series (Russia).

Vasily Koretsky
Southward
Review of CHICKS TV-series (Russia).

Katya Metelitsa
Lost in adaptation
On domestic adaptations of foreign TV-series.

Andrei Alfyorov
Fire and clay
Review of TO GET KAIDASH TV-series (Ukraine).

Sergei Tsyrkun
All the histrion's men
Review of SERVANT OF THE PEOPLE TV-series (Ukraine).

Galina Yuzefovich
Life angle-wise
Review of DOCTOR WHO TV-series (Gr. Britain).

Anna Narinskaya
Repose and closure
Review of MIDSOMER MURDERS TV-series (Gr. Britain).

Nikita Lavresky
Without trespassing
Review of THE OFFICE TV-series (Gr. Britain).

Marat Shabaev
Guests from the past
Review of GARTH MARENGHI'S DARKPLACE (Gr. Britain).

Artem Makarsky
Looking at other people's sufferings again
Review of SEINFELD TV-series (USA).

Anna Sotnikova
A therapeutic needs a therapeutic
Review of FRASIER TV-series (USA)

Ksenia Rozhdestvenskaya
Joey shares meals
Review of FRIENDS TV-series (USA).

Andrei Gorelikov
Give me my 2007th back
Review of THE BIG BANG THEORY TV-series (USA).

Zinaida Pronchenko
One sex bound
Review of SEX AND THE CITY TV-series (USA).

Anna Filippova
Bukowski on the beach
Review of CALIFORNICATION TV-series (USA).

Anastasia Senchenko
Infallible doctors
Review of ER TV-series (USA).

Nikita Kartsev
Game
Review of THE WIRE TV-series (USA).

Yulia Shagelman
...And justice for all
Review of BOSTON LEGAL TV-series (USA).

Zinaida Pronchenko
Duck tales
Review of THE SOPRANOS TV-series (USA).

Anna Zakrevskaya
Alchemy
Review of BREAKING BAD TV-series (USA).

Natalya Sirivlya
Three songs of Motherland
Review of TV-series HATUFIM (Izrael), HOMELAND (USA) and HOMELAND (Russia).

Stas Lugovoy
Circus and fury
Review of CARNIVALE TV-series (USA).

Nikita Smirnov
Numbers
Review of LOST TV-series (USA).

Olga Kasyanova
Till these hours go on
Review of MAD MEN TV-series (USA).

Andrei Kartashov
World as a novel
Long films and TV-series.

Veronica Khlebnikova
Secrect Society of the Spectacle
Review of Jacques Rivette and Suzanne Schiffman's OUT 1, NOLI ME TANGERE (France).

Evgeny Maizel
Stop right there
Warhol's cinema as production of presence.

Andrei Vasilenko
Mystery of procedurality
Review of Mariano Llinás' LA FLOR (Argentine).

Elena Smolina
Move of a knight
Review of a Paul Verhoeven's TV-series FLORIS (Netherlands).

Anton Dolin
Understandable inconceivable
Ingmar Bergman's FANNY OCH ALEXANDER as a serial.

Igor Aebanoidze
TVserial as opera-seria
On Reiner Werner Fassbinder's BERLIN ALEXANDERPLATZ (West Germany – Italy).

Zara Abdullaeva
Bet
On Krzysztof Kieslowski's DECALOG (Poland – Germany).

Nina Tsyrkun
Retro-swing
On serial projects of Martin Scorsese.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2020 5/6

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун,
Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич
шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко

продюсер Ольга Золикова

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 24.07.2020. Подп. к печати 10.08.2020
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
336 с.

Тираж 4000 экз.
Заказ 596
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2020

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

ФК ФОНД КИНО

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

16+

ISSN 0130–6405

СЕРИАЛЫ

«РОСТОВ-ПАПА»

«ДНЕВНИК УБИЙЦЫ»

«А.Д.»

«ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА»

«ЛУЧШЕ, ЧЕМ ЛЮДИ»

«МЕРТВОЕ ОЗЕРО»

«СОДЕРЖАНКИ»

«ЭПИДЕМИЯ»

«ПОСЛЕДНИЙ МИНИСТР»

«ВОДОВОРОТ»

«МИР! ДРУЖБА! ЖВАЧКА!»

«КОЛЛ-ЦЕНТР»

«ЧИКИ»

«ПОЙМАТЬ КАЙДАША»

«СЛУГА НАРОДА»